LIETUVIŲ KATALIKŲ MOKSLO AKADEMIJA

Dr. JONAS GRINIUS

GROŽIS IR MENAS

ESTETIKOS PAGRINDAI

ROMA 1982

DR. JONAS GRINIUS

GROŽIS IR MENAS

ESTETIKOS PAGRINDAI

SU 37 ILIUSTRACIJOMIS

Antrasis pataisytas ir papildytas leidimas
Roma 1981

Lietuvių Katalikų Mokslo Akademija
Piazza della Pilotta 4

V. D. UNIVERSITETO TEOLOGIJOS-FILOSOFIJOS FAKULTETO
LEIDINYS

KAUNAS —:—:—:—:—:—:—:—:—:—:—:—:— 1938

DR. JEAN GRINIUS

L'ART ET LE BEAU

FONDEMENTS DE L'ESTHÉTIQUE

(Tables des matières, pp. 390-392)

37 ILLUSTRATIONS

Deuxième édition revue et augmentée
Roma 1981

Lietuvių Katalikų Mokslo Akademija
Piazza della Pilotta 4

PUBLICATION DE LA FACULTÉ DE THÉOLOGIE-PHILOSOPHIE
DE L'UNIVERSITÉ VYTAUTAS LE GRAND

KAUNAS /LITHUANIE/ 1938

ŽODIS ANTROJO LEIDIMO PROGA

Autorius jau seniai ketino paruošti antrą šios studijos leidimą: pataisyti tekstą kalbos bei stiliaus požvilgiu ir papildyti pačią studiją. Prieš mirtį jis tespėjo atlikti tik pastarąjį planuotą darbą: parašyti naują IV-jį skyrių Meno ir literatūros kritikai *trečiajai veikalo daliai* Meno kūrėjas *ir gerokai papildyti veikalo pabaigą* Menas ir gyvenimo tikslai.

Pirmieji 327 puslapiai perspausdinami fotostatiniu būdu tokie, kokie jie buvo pirmajame leidinyje, išskyrus Turinio *atitinkamą papildymą ir antrojo leidimo davinius. Nuo 329 puslapio iki pabaigos yra visiškai naujas tekstas, esantis tik antrajame leidime.* Literatūros sąrašas, Iliustracijų sąrašas *ir* Tables des matières *veikalo pabaigoje irgi perspausdinami fotostatiniu būdu.*

Autorius laiške buvo rašęs, kad turi papildomai svarbių iliustracijų. Deja, jo literatūriniame palikime jos nesurastos. Knyga leidžiama be tų papildomų iliustracijų.

Nuoširdi padėka priklauso p. Alinai Grinienei, sudariusiai Rodykles, *ir Lietuvių Fondui, prisidėjusiam prie knygos išleidimo.*

A. Liuima, S. J.

PRATARTIS

Šie estetikos pagrindai yra susidarę iš estetikos paskaitų kurso, skaityto universitete. Tik čia šis tas yra išleista, sutrumpinta, o kai kas praplėsta, papildyta ar šiek tiek pakeista. Pirmiausia ši knyga ir skiriama studentams; bet ji, tikiuos, galės būti naudinga filosofijos propodeutikos mokytojams ir gal paskutiniųjų gimnazijos klasių moksleiviams pasiskaityti. Turėdama šitą uždavinį, suprantama, ši knyga negali būti visose dalyse originali. Atsimenant, kad lietuvių kalba beveik nėra literatūros pačiais pagrindiniais estetikos klausimais, su kuriais jauni studentai mažai tėra susipažinę, tenka dėstyti net tuos elementarinius estetikos dalykus ir kartais palikti nuošaliau labiau subtilias atskiras teorijas. Nežiūrint to, čia stengtasi išdėstyti ir įvertinti visos aktualiosios teorijos, liečiančios svarbiausias estetikos problemas, kurių čia viena kita mėginama savarankiškai išspręsti, o viena kita išspręsta taip, kaip sprendžia kitų kraštų mokslininkai. Kuriais jų čia autorius bus daugiausia pasinaudojęs, tai bus matyti iš citatų, skaitant tekstą.

Kadangi knyga pavadinta „Estetikos Pagrindais", autorius iš anksto jaučia pareigos įspėti, kad čia ne visos pagrindinės meno problemos nagrinėjamos grynai filosofiškai, pačiais bendriausiais atžvilgiais. Norint, kad estetika nebūtų gryna atsietinė spekuliacija, bet kad ji galėtų formuoti šviesuomenės, kritikų ir gal menininkų įsitikinimus, autorius stengėsi stovėti arčiau meno tikrovės. Todėl knygoje teko paliesti ir vertinti vienas kitas mados reiškinys, vienas kitas prietaras ir net vienas kitas kūrinys, kuris atrodė vienaip ar kitaip aktualus. Kartais teko sustoti ties vienu kitu meno kūriniu, kaip iliustruojamuoju pavyzdžiu, o kartais buvo sustota ties dailiuoju kūriniu arba estetinio gyvenimo faktu todėl, kad, išeinant iš kūrinių ir faktų, indukcijos keliu taip pat galima susidaryti principų. Tiesa, jų nemaža estetika gauna iš ontologijos, psichologijos, etikos, kultūros filosofijos, tačiau kai kuriems šitų principų patikrinti ir dar naujiems susidaryti estetika gali pasinaudoti kritikos, meno istorijos ir archeologijos disciplinų išvadomis; ji net gali sustoti prie atskirų meno kūrinių ir šiaip estetinio gyvenimo faktų, ypač kada kyla abejonių dėl teorijų, kurios sakosi atsirėmusios į faktus. Ir jei pasirodo, kad teorija arba koks nors principas nesutaria su reikšmingais estetinio gyvenimo faktais, tada tenka pagalvoti apie teorijos ir tariamo principo reviziją.

Paliesdamas atskirus dailiojo meno kūrinius ir estetinio gyvenimo faktus, autorius būtų buvęs laimingas, jei būtų galėjęs pasinaudoti lietuviškais duomenimis, bet kadangi lietuvių literatūra meno klausimais negausi, o lietuvių menas dėl istorinių aplinkybių negalėjo taip plačiai išaugti ir išgarsėti, kaip kitų Vakarų Europos tautų, todėl nemaža faktų ir pavyzdžių teko imti iš svetur.

Nevisos knygoj spausdinamos iliustracijos yra šedevrų nuotraukos, nes kartais pedagoginiais sumetimais reikėjo parodyti kad ir menkesnį, bet vienu kuriuo nors atžvilgiu charakteringą dalyką. Tik tenka kiek apgailestauti, kad mūsų sąlygose nevisas geras kūrinių nuotraukas buvo galima gauti, ypač kad keletą paveikslų cinkografija retušavo, neatsižvelgdama į aiškų mano prašymą to nedaryti.

TURINYS

B. MENO KŪRINYS

C. MENO KŪRĖJAS

A GROŽIS

I. GROŽIS SUBJEKTYVINIU ATŽVILGIU

1. Einfühlung. 2. Estetinis veiklumas, pažinimas, malonumas. 3. Intuicijos reikšmė. 4. Grynas ir mišrus estetinis gėrėjimasis.

Gyvendamas pasauly, žmogus su jo daiktais ir būtybėmis turi įvairių santykių. Vieni tų santykių gimdo žmoguje malonių jausmų, kiti — nemalonių. Su grožio pergyvenimu yra glaudžiai susijęs malonumas. Bet jis lydi ir kitus jausmus, kurių negalime pavadinti estetiniais. Taigi ir kyla klausimas, kada malonumas gali būti priskiriamas grožio jausmui, kuo grožio jausmas skiriasi nuo kitų malonių jausmų, kaip žmogus santykiauja su daiktais, kuriuos jis vadina gražiais.

Prancūzų grožio ir meno problemų tyrinėtojas Victor Bach[1] žmogaus santykius su plačiai suprasta tikrove gana teisingai suskirsto į penkias rūšis. Anot jo, pirmoji būsena arba pirmasis santykis su pasauliu yra praktiškai juslinis, kuris patenkina natūraliuosius gyvybinius reikalavimus, tokius, kurie yra susiję su valgiu, su veisimuisi, su šiluma. Tų juslinių, pasakytum, gyvulinių - biologinių reikalavimų patenkinimas duoda populiariausią plačiausiai prieinamą rūšį malonumų, kurie kyla iš praktiško interesuoto santykiavimo su tikrove. Bet tie malonumai nėra estetiški.

Antras santykiavimo būdas su pasaulio reiškiniais yra teorinis - intelektualinis. Šitame atsitikime žmogus pasaulio daiktuose ir reiškiniuose stengiasi surasti šį-tą bendrą, nekintamą. O šitas bendras išlukštenamas tiesas jis stengiasi suformuluoti dėsniais, schemomis. Jų siekdamas, žmogus nuo konkretaus pasaulio atsitraukia, jo reiškinius apibendrina, žiūri į jį pro formules, kurios yra lyg jo daiktų ir reiškinių simboliai. Šitas teorinis - intelektualinis santykiavimas gali duoti taip

---

[1] V. Bach, Maitre - problème de l'esthétique, Revue philosophique, 1921 N-ro du juillet.

pat malonumų; tačiau jis nuo estetinio skirsis tuo, kad tikrasis grožio pergyvenimas yra ne atsietinis scheminis, bet visada yra konkretybės tiesioginis pergyvenimas - pažinimas.

Tretysis santykiavimas su pasauliu yra m o r a l i n i s, dorovinis. Morališkai veikdamas, žmogus galvoja apie savo linkimus ir impulsus, kurie jame sukyla arba būna pasaulio sužadinti. Vardan principų vienus jų jis tramdo, kitus geresnius jis tobulina ir pasirenka savo elgesio taisyklėmis. Kada savo veiksmuose neduoda blogiesiems pasireikšti, o geruosius realizuoja, žmogus jaučia malonumą; bet šis malonumas nėra estetinės (grožio) prigimties.

Ketvirtasis santykiavimo būdas yra r e l i g i n i s. Tada žmogus nusilenkia prieš didelę paslaptį. Jis nujaučia numatomosios visa tvarkančios Esybės buvimą ir savo valią stengiasi suderinti su Dievo valia, su Jo įsakymais. Kada jis tai pasiekia, jis jaučia malonumą; bet ir šitas malonumas nėra pergyvenamo grožio malonumas.

Tam yra penktasis e s t e t i n i s santykiavimo būdas arba nesuinteresuoto tiesioginio konkretybės pažinimo būdas. Tačiau šitą santykiavimą ne visi vienodai supranta. Todėl jį tenka čia plačiau aptarti.

Tas pats V. Bach, kuris gerai suskirsto santykiavimo būdus, estetinį toli gražu nepakankamai apibrėžia. Jį aptardamas, jis laikosi grynai subjektyvinės psichologinės vokiečių mokyklos, kurią sudaro T. Vischer, H. Lotze, Th. Lipps ir J. Volkelt. Drauge su jais ir V. Bach palaiko vad. Einfühlung (įsijautimo) teoriją, pagal kurią grožis pareina ne nuo daikto, bet nuo besigėrinčio subjekto.

Pagal tą teoriją žmogui yra įgimta simpatija, su kuria jis sutinka daiktus ir pagal jų formą į juos perkelia savo psichinius pergyvenimus. Kada žmogus grožisi (gėrisi estetiškai), jis yra taip susigyvenęs su daiktais ir meno kūriniais, (patapęs linija, ritmu, garsu, debesiu, uola, vėju), taip su jais sutapęs, kad juose suranda savo paties pergyvenimus, nors sąmoningai ir nesijaučia surandąs save. V. Bach tą Einfühlung esmę šitaip pailiustruoja sakydamas: „Atgaivinti, suasmeninti, sugyvybinti daiktus, neturinčius gyvybės, reiškia jiems simpatizuoti, nes simpatija, kaip tik glūdi išėjime iš savęs, savęs paskolinime, savęs atidavime kitam. Kada mes apsiniaukia-

me su debesiu, kada vaitojame su vėju, kada liūdime su gluosniu verkėju, kada pakylame užsispyrę su skardžio uola, kada išsiliejame su upeliu, tai reiškia, kad mes taip stipriai simpatizuojame tiems visiems daiktams, kad estetinėje kontempliacijoje mes tikrai pasidarome jais“ (tais daiktais) [1]. Daiktai yra mes, o mes dažnai daiktais. Todėl Einfühlung teorijos populiarizatorius H. Lotze[2] sako: „Mes esame lengvi ir linksmi, kaip paukštis, ištysę, kaip medis, nuliūdę prieš ūkanotą rudens peizažą, prislėgti ir baimingi prieš žemų skliautų masyvias kolonas. Mes pasišiaušiame su jūros bangomis, su upeliu mes šypsomės gėlėms, tuo tarpu kai dagilis mums atrodo nepatenkintas, brutalus ir satyriškas“. O meno grožį mes pergyvename tada, mano Lipps, kada kūriny, lyg padidinamajame veidrody, surandame emocijas, kurios sudaro mūsų sielos įprastines arba to momento būsenas[3].

Bet ar iš tikro taip yra, kad mes į daiktus, būtybes ir meno kūrinius padarome autoprojekciją, perkeliame savo emocijas ir paskiau, jas suradę, džiaugiamės? Ar gotikos katedra mes todėl grožimės, kad jos pamatų patvarume jaučiame savo patvarumą, kad jos kolonų ir piliorių lengvam kilime jaučiame savo lengvumą ?— Ne. Atrodo, kad įsijautimo teorija yra per siaura ir grožio emocijos esmės nepagauna. Pirmiausiai ji per mažai skaitosi su objektu, kuriuo grožimės.

Jei daiktų ir meno kūrinių grožis priklausytų nuo nuotaikos, kurią jiems nesąmoningai suteikiame, tai kontempliuojami dalykai savo prigimties atžvilgiu galutinėj sąskaitoj turėtų mums būti indiferentiški. Triumfališkas pavasario saulėtekis ir apsiniaukusi lytinga rudens diena turėtų mums daryti tą patį liūdną įspūdį, jei mes būsime nuliūdę. Bet iš tikrųjų taip nėra, nes stebima tikrovė taip pat veikia mūsų nuotaiką, — net mūsų melancholiją triumfališkas saulėtekis gali išblaškyti, o rudens lytinga diena net gerą ūpą gali sugadinti.

Jei nuo nesąmoningo emocijų perkėlimo į meno kūrinį ir jų ten suradimo priklausytų kūrinio estetinė vertė, tai tarp

---

[1] V. Bach, Essai critique sur l'esthétique de Kant, Paris, Vrin, psl. 298, cit. pas F. Challaye, L'Art et la Beauté, Paris, 1929, Nathan, 68 psl.

[2] Cituota iš Ed. de Bruyne, Esquise d'une philosolphie de l'art, Bruxelles, 1930, 89 psl.

[3] M. de Wulf, L'Oeuvre d'Art et la Beauté, Paris 1920, Alcan, 56 psl.

komedijos ir tragedijos nebebūtų esminio skirtumo. Jei įsijautimo teorijos šalininkų būtų tiesa, tai neturėtų būti skirtumo tarp grožėjimosi gamtos dalykais ir meno kūriniais. Gyvas medis, gyva moteris turėtų daryti tą patį įspūdį, sužadinti tuos pačius pergyvenimus, kaip ir tų dviejų dalykų meniški atvaizdai. Tačiau iš tikrųjų ne tik skirtingi peizažai daro skirtingą įspūdį. Taip pat skirtingą pergyvenimą mumyse sukelia komedija ir tragedija, gyvas daiktas ir jo atvaizdas.

Einant dar toliau, jei Einfühlung teoretikų būtų tiesa, tai neturėtų būti skirtumo tarp originalo ir kopijos, tarp menininko individualaus kūrinio ir tarp jo mechaninių fabrikatų, nes tiek originalus darbas, tiek mechaninė jo kopija turėtų sužadinti žiūrove tų pačių jausmų autoprojekciją. Arba kitaip sakant, meniškoji technika ir net meno kūryba nustotų prasmės, nes emocijų autoprojekcijos priežastimi galėtų būti mašinų atspausti paveikslai ir fotografijos. O jei prie šitokių prieštaravimų tikrovei atveda kuri nors teorija, tai reiškia, kad ji yra klaidinga.

Ir iš tikro Einfühlung teorija klaidinga, nes: 1. paneigia objekto savarankišką reikšmę estetiniame džiaugsme, 2. perdaug didelę reikšmę priskiria žiūrovo autoprojekcijai, 3. visai be pagrindo teikia subjekto ir objekto sąmonės sutapimą. Iš tikrųjų gi subjektas savo sąmonės niekada galutinai nesutapdo su objektu. Net tada, kad jis, rodos, save visai užmiršta, kada jis paskęsta kontempliuojamame dalyke, net tada jis nenustoja savęs jausti ir pastebėti, kad tas žavus dalykas yra šalia jo. Kaip Ch. Lalo yra teisingai pastebėjęs, savo jausmų projekcija ir žiūrovo sutapimas su kūriniu tiesiog nėra galimi. Pavyzdžiui, dramoje, kur keli skirtingų charakterių, lyčių ir nuotaikos veikėjai beveik tuo pačiu momentu reiškia prieštaraujančias mintis ir jausmus, žiūrovui praktiškai nėra įmanoma su jais visais sutapti, kad galėtų gėrėtis estetiškai. Pagaliau toks sutapimas ne tik čia negalimas, bet ir apskritai nėra reikalingas. Neretai toks sutapimas būtų tiesiog estetiškai žalingas, nes žiūrovas nebesijaustų laisvas. Pav., dramoj arba tragedijoj jis būtų įtrauktas į herojų aistras ir kentėjimus, kurie jam nebeteiktų jokio malonumo. Tik dalinis bendradarbiavimas, tik dalinis įsijautimas, bet kartu laisvės nepraradimas, nuolatinis jautimas skirtumo tarp herojų skausmų ir savo laisvės padaro galimą ir iš dalies malonią net skaudžios dramos kon-

templiaciją. Jautimas, kad žmogus yra laisvas, kad nepasinerdamas į personažų kentėjimus, gali dvasioje juos pažinti ir pergyventi, kaip tik ir suteikia mums estetinio malonumo. Nuo to momento, kai žiūrovas save sutapdins su dramos kovojančiu ir kenčiančiu heroju, jis nustos gėrėtis estetiškai ir pasiners į praktiškų pergyvenimų sritį. Taigi, kai įsijautimo teorijos šalininkai estetinį gėrėjimąsi nori charakterizuoti žiūrovo sutapimu su objektu, jie daro pagrindinę klaidą, nes nepastebi, kad žiūrovo laisvumas ir tam tikras atsiskyrimas nuo stebimo objekto, kaip matysime, yra estetinio džiaugsmo būtina sąlyga.

Atmesdami savo asmens perkėlimą į objektą, įsijautimą į jį, kaip esminę estetinio gėrėjimosi ypatybę, vis dėlto sutinkame, kad toks įsijautimas turi estetiniame pergyvenime reikšmės. Mat, žmogui nėra nieko svetimo, kas žmogiška, ypač jam brangūs jo paties pergyvenimai. Todėl ne vienas ir gamtoj ir mene ieško tai, kas jam artima. Bet šita simpatija dalykams, kurie brangūs žmogui, ir net dalims savo asmens perkėlimas į objektus yra tik lydimasis estetinio gėrėjimosi faktorius, bet ne jo esmė.

Geriau už Einfühlung teoriją prie grožio pergyvenimo esmės prieina Müller - Freienfels. Jis pirmiausiai skiria dvi dideles žmogaus veiklumo sritis — praktinę ir estetinę. Praktinis veiklumas, anot jo, yra kievienas, kurio vertė priklauso nuo tikslo, esančio šalia jo (fremdwertig). Estetiniu veiklumu ir pergyvenimu jis vadina kiekvieną tokią būseną, kurios vertė glūdi joj pačioj (eigenwertig) ir netarnauja tikslui, esančiam šalia jos[1]. Todėl estetiniais reikia laikyti žaismą ir meno kūrybą. Meno kūrybos, kaip ir žaismo, vertė glūdi pačiame veiklume, pačiame pergyvenime ir neturi kito šalutinio tikslo, kaip tik tas pats pergyvenimas. Müller - Freienfels prie estetinės srities dar priskiria mokslą, kada jis siekiamas ne naudai, bet žinojimui dėl žinojimo. Į tą pačią sritį jis priskiria ir religijos gyvenimą, nes jo vertė ir prasmė glūdi jame pačiame. Bet jis taip pat pastebi, kad praktinės ir estetinės veiklumo sritys gali susikryžiuoti, nes iš dalies tikslas gali būti pačioje būsenoje, pergyvenime, o iš dalies už jo.

---

1 R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, I, Berlin, 1923, ir 9 psl.

Toliau Müller - Freienfels nurodo, kad estetinis pergyvenimas arba veiklumas susijęs su malnoiais jausmai; tik malonumas esąs čia ne esminis dalykas, bet lydimoji žymė, nes kitaip narkotikų sukeliami smagumai, kaip neturį kito tikslo kaip tik patį smagumą, turėtų būti vadinami taip pat estetiniais. Todėl tik tuos malonius pergyvenimus, anot Müller - Freienfels, tereikia vadinti estetiniais, kurie atsiremia į visą psichofizinį žmogaus veiklumą, arba, kitaip sakant, estetiniais reikia vadinti tik tokius veiklumus, kurie turi savy vertės kaip tiesioginiai sudėtiniai pergyvenimai.

Bet net atsižvelgiant į šitas restrikcijas, Müller - Freienfels estetinio veiklumo aptarimas yra perplatus, nes jis tinka ir sportui, ir šiaip žaidimams, ir mokslui, ir meno kūrybai. Jei sutiksime, kad tarp žaismo ir grožio pergyvenimo yra bendrų aspektų, tai vis dėlto tarp jų yra ir skirtumų. Taigi, tuos skirtumus ir reikia aiškiau nustatyti. Tiesa, Müller - Freienfels juos mėgina nustatyti meno kūrybos atžvilgiu, tačiau jis griežtai neaptaria, kuo charakteringas grožio pergyvenimas kaipo toks, nes neužtenka pasakyti, kad tai yra sudėtingas turįs savy vertės tiesioginis pergyvenimas. Argi svajonė, sportas negali būti šitaip charakterizuoti?

Todėl Ed. de Bruyne teisingai iškelia, kad estetinis gėrėjimasis yra n e s u i n t e r e s u o t a s p a ž i n i m o v e i k l u m a s, kuriame dalyvauja visos pažinimo galios. Jei dar taikysime Müller - Freienfels vertės ir tikslo terminus, turėsime pasakyti, kad estetinis gėrėjimasis yra plačia prasme pažinimas, kuris neturi kito tikslo, kaip tik pažinimą, kurio visa vertė glūdi jame pačiame. Šitą mūsų samprotavimą tegu pailiustruoja pora pavyzdžių.

Įsivaizduokime, kad stovime ties Vilniaus katedra. Ji mums gali būti brangi, arba kaip Dievo namai, arba kaip mūsų krašto paminklas. Kada šitaip ja džiaugiamės, mes gėrimės neestetiškai. Bet jeigu mes ja džiaugsimės, kaip darniu statiniu, jei džiaugsimės pačiu katedros vaizdu, tik dėl to vaizdo percepcijos, visai nesirūpindami, kam ji tarnauja, mes gėrėsimės estetiškai, pergyvensime grožį. Panašių santykių gali būti ir su pamiškėj banguojančiu rugių lauku. Į jį žiūrėdamas ūkininkas, greičiausiai prisimins įdėtą sunkų darbą, ir tai jam nesudarys jokio malonumo. Bet jei džiaugsis, tai greičiausiai — ta nauda, tais pinigais, kuriuos jis gaus rugius nupjovęs, iš-



1. A. Bechtold: Šventojo Kraujo moterys (1930)

kulęs ir pardavęs. Pirklys džiaugsis galvodamas, kiek jis uždirbtų tą rugių lauką nupirkęs ir iškultus grūdus sumalęs. Kitaip sakant, tiek ūkininko, tiek pirklio rugių lauko pažinimas (suvokimas, percepcija) neturi vertės savy, bet ją įgauna per siekiamą tikslą, kuris yra šalia to pažinimo. Visai kitaip tą pamiškėj šlamantį rugių lauką pergyvens poetas ar tapytojas. Jis žiūrės nesuinteresuotu žvilgsniu. Jam visai nerūpės, nei įdėtas darbas, nei galima praktiška nauda — interesas. Jam bus brangus tas pats vaizdas — tų rugių gelsvas bangavimas žalio miško ir mėlyno dangaus fone; jam užteks šito vaizdo, to vaizdo suvokimo - pažinimo, nes visa vertė glūdės tame pažįstamame vaizde, o ne kuriame nors šalia esančiame tiksle.

Tiesa, kada žaidžiame ar sportuojame, taip pat tikslas pasilieka pačiame veiksme, tačiau žaismas nėra tikra prasme estetiškas, nes tai nėra iš esmės pažinimas, siekiamas dėl pažinimo. Žaismas, mokslinis ir religinis gyvenimas gali būti estetiški plačiausia prasme, bet jie nėra estetiški tikrąja grožio prasme, nes jie gali būti siekiami dėl kito ko — ne dėl paties konkretaus vaizdo pažinimo (percepcijos), ne dėl to vaizdo savarankiškos vertės mūsų sąmonei, bet dėl jo turinio. O mokslo ir religijos vertė glūdi kaip tik jų turiny, jų atskleidžiamose tiesose.

Taigi, kada daiktas mums yra gražus. kada juo gėrimės estetiškai, mes netrokštame iš jo naudos, negeidžiame jo realiai turėti, nesiekiame jo turinio, bet tenkinamės tik pačiu pažinimu. Mes grožimės tiek, kiek džiaugiamės pačiu turimu sąmonėj tikrovės pažinimu. „Dalykas yra geras, kai mus patraukia realybės turėjimas, ir kai šitas turėjimas yra prijungtas gyvenimo reikalams; dalykas yra gražus, arba, tiksliau kalbant, estetiškas, kada jis mums malonu įsivaizduoti“, sako Ed. Bruyne[1]. Panašiai kalba ir Dr. A. Viskanta[2]: „Gėris yra mūsų geismo, taigi valios objektas, dalykas. Valios objektą mes norime turėti sau arba vartoti jį kaip naudingą daiktą, kokiam nors tikslui pasiekti. Grožio gaminamasis malonumas, priešingai, turi savo šaltinį pažinime... Estetinis malonumas gema žmogui, gražius daiktus tėmijant, žiūrint į juos,

---

1 Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 17 psl.
2 Lietuviškasis Baras ,Vilnius, Nr. 1, 31 psl.

klausantis jų, suprantant juos, visai be atžvilgio į tai, ar jie mums priklauso, ar ne". Taigi, estetinis malonumas kyla ne iš praktiško naudingumo, kurį vadiname vienu ar kitu atžvilgiu geru, bet iš nesuinteresuoto pažinimo, iš pažinimo dėl paties pažinimo.

Mat žmogui *malonu* ne tik tai, kas patenkina jo praktiškus juslinius linkimus, bet taip pat ir aukštesnes jo aspiracijas. O tarp jų kaip tik yra linkimas pažinti, — pažinti visomis galiomis ne tik tai, kas naudinga jo gyvenimo reikalams, bet pažinti visokius tikrovės aspektus vien dėl pažinimo, nežiūrint į jokius kitus tikslus. Kadangi estetinis pažinimas, kuris yra intuityvus, tiesioginis, nesuinteresuotas konkretybės pažinimas, patenkina šitą aukštesnę žmogaus aspiraciją, todėl jis yra žmogui malonus. Jis gali būti net aukščiausio gryniausio malonumo šaltiniu, nes jis yra laisvas, jokios biologinės ar kitokios naudos nepririštas prie praktinės tikrovės, kuri varžo ir pažemina žmogaus laisvosios dvasios poskrydžius.

Visa tai, kas gali būti pažinta, nesukeliant giliau praktinių naudingų žmogaus linkimų, kas gali būti nesuinteresuota intuityvinio pažinimo objektu, tai gali teikti estetinio malonumo arba grožinės emocijos. Todėl estetiškai gėrėtis galime pramonės dirbiniais, įvairiais meno kūriniais ir gamta. Ramus vasaros saulėleidis, svyruoklis berželis ant kalno, vienišas kryžius pamiškėje gali būti estetinio džiaugsmo dalykais. Greta tobulo gryno estetinio malonumo, kurį teikia Raffaëlio „Siksto Madona" ir Osbert'o „Antinis vakaras" (žiūr. pav. NN 11, 16, 23, 32, 35), estetiškai malonūs yra tragiški kūriniai (Schiller'io „Klasta ir Meilė") ir gali būti malonūs net baidykliški baisūs dalykai, nes jie taip pat patenkina žmogaus linkimą pažinti viską, net išvirkščią tikrovės pusę.

O estetinis pažinimas yra ypač lengvai malonus, nes jis nėra vienašališkas pažinimas, kaip grynai mokslinis - protinis arba net grynai juslinis pažinimas. Estetinis pažinimas yra tikrovės tiesioginis sintetinis arba *intuityvinis* pažinimas, kur bendradarbiauja visas žmogus su savo pažinimo galiomis — su juslėmis, vaizduote - asociacijomis, intelektu, kurių veikimesi dar dalyvauja jausmas. Šitas sintetinis tiesioginis tikrovės pažinimas yra vadinamas intuityviniu. Nusakyti, kas yra intuityvinis pažinimas ir kaip jis veikia, nėra lengva. Sakoma, kad tai sudėtinė banguojanti sąmonės būsena, kurioje

jaučiama pati konkretybė, jos individualus judrus vaizdas ir drauge suvokiama jos esmė. Suprantama, kad konkretybę pažinti be juslių veikimo nėra galima. Jis veikia intelektą ir yra jo veikiamas, nes suvokti esmę be intelekto įžvelgimo nėra įmanoma. Vadinas, intuityviniame pažinime be juslių ir vaizduotės elementų yra aiškus intelekto veikimas, bet tas veikimas nėra grynai teorinis atsietinis esmės suvokimas, o glaudžiai (tiesiog neatskiriamai) susijęs su juslėmis. Todėl Ed. de Bruyne[1] sako: „Intuicija yra nekintamos ir protinės tvarkos imanencija sąmonės fenomenų amžinojoj upėj. Nei grynai racionalinė nei grynai juslinė ji suponuoja ir protą ir juslių veikimą, — ji yra tiesioginis intelekto įsiskverbimas į juslingumą. Ji neiškyla matematikos moksle, kur vienas protas naudojasi abstrakcinėmis sąvokomis, kurių jis ieško todėl atsieto turinio; intuicija taip pat neišsisklaido neprecizuotame gyvulybės sapne, kur vaizdai eina paskui vaizdus. Ji instinktyviai ir sunkiai išreiškiamu būdu pagauna judriąją realybę tokią, kokią ji sutinka".

Intuicija — juslių, vaizduotės ir intelekto sutartinis, jausmo lydimas veikimas, pažįstant konkrečią tikrovę. Mat, kur yra juslių ir proto grįžtamasis veikimasis, patenkinąs pažinimo linkimą (tendenciją), kur yra žemesniojo ir aukštesniojo pažinimo reakcijos, ten visada yra jausmo, afektinių veiksnių. Štai kodėl psichologai sako, kad nėra jausmo be intuicijos ir nėra intuicijos be jausmo. Tiedu sąmonės veiksniai yra neatskiriami, todėl estetinis pažinimas yra lydimas jausmo, sakytum, yra lyg jo sušildomas, sugyvinamas. Jei susidurus su tikrove, sudėtinėj sąmonės srovėj prasikiša vaizduotės arba pažinimo elementai, tada galima kalbėti apie sintetinę intuiciją, kuri konkretybėj suvokia esmę, o jei mūsų sąmonėj pirmauja emocijos elementas, kuris suponuoja juslių veikimą ir aukštesnes tendencijas, tada galime kalbėti apie sintetinį jausmą; bet iš tikrųjų nei vienu nei kitu momentu jausmo ar intuicijos nėra atskirai[2]. Judviejų buvimas sąmonėj kartu leidžia meno teoretikams kalbėti apie estetinį pažinimą, kaip estetinį jausmą, arba apie jausminę intuiciją.

---

1 Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie, 26 psl.

2 Ten pat, 27 psl.

Ne tiek moksliškai, kiek kasdieniškai estetinį pergyvenimą analizuojant, atrodo, mes pirmiausiai susiduriame su maloniu, lengvu ir gyvu jausmu. Jis atrodo svarbiausias. Todėl dažnai ir girdime kalbant apie estetinį jausmą, lyg jis būtų kokia atskira psichinė galia. Nors tokia galia estetinis jausmas nėra, tačiau emocionalinis veiksnys estetiniame gėrėjimesi užima svarbią vietą. Todėl toks J. Volkelt jį charakterizuoja, kaip kontempliacijos (veizdėjimo) ir jausmo vienybę, kaip kontempliaciją, jausmo pripildytą ir sugyvintą. „Jausmo sugyvinta kontempliacija (Anschauen) yra estetinės būsenos būtinybė" sako J. Volkelt[1]. Estetiniame pergyvenime jausmas yra lyg žavus žiedas ,neapipančiotas praktinių voratinklių, nuolat gaivinamas reakcijų to šviežaus juslinio ir instinktyvaus-intelektualinio veiklumo, kuris patenkina žmogaus pažinimo linkimą, bet nesiekia praktinių interesuotų tikslų.

Jei estetiniame pažinime jausmas yra lengvas, neskatina į veiksmą, tai taip yra dėl to, kad žmogus yra ne tik fizinė, bet ir dvasinė būtybė, kurios laisvą dvasingumą pažinime parodo intelektas. Taigi, grožio pergyvenime intelekto reikšmė yra pirmaeilė, nors jo veikimą žmogus ir menkiau pastebi negu jausmo srovę. Ir kai J. Volkelt kalba apie estetinį pergyvenimą, kaip apie jausmo sugyvintą kontempliaciją, jis ją supranta pirmiausia kaip ramų tiesioginį intelekto žvilgsnį, įžvelgiantį individualios konkretybės esmę. Be abejo, konkretybės pažinimas suponuoja juslių veikimą, bet esmės suvokimas, kaip sakėme, nėra galimas be intelekto - proto. Jis palaidus juslių duomenis suveda į vienybę, padaro tvarką ir joj įžvelgia esmę. Moksliniam reikalui protas atsieja esmę nuo daikto, o intuityviniame pažinime intelektas mato esmę esybėje, daikte. Tas esmės pažinimas daikte žmogui darosi ypač malonus ir kelia džiaugsmą, nes čia visos pažinimo galios dalyvauja drauge ir nereikia vienam intelektui daryti pastangų, nereikia protauti atsietiniu būdu. „Meninio grožio intuicija, sako J. Maritain[2], yra priešingoj mokslinės tiesos abstrakcijos pusėj. Mat čia per pačios juslės pažinimą būtybės šviesa įeina į intelektą.

---

[1] J. Volkelt, System der Aesthetik, I, München, 1927, 298 psl.

[2] J. Maritain, Art et Scolastique, Paris, 1927, Rouart, 40 psl. Panašiai kalba ir M. de Wulf, L'Oeuvre d'Art et la Beauté, 152 psl.

Tada nukreiptas nuo bet kokių abstrakcijos pastangų, intelektas gėrisi be darbo ir be samprotavimo. Jis yra laisvas nuo paprasto triūso ir jam netenka suvokiamą esmę atskirti iš medžiagos, kur ji yra paslėpta; jam netenka žingsnis po žingsnio apžiūrėti visas jos ypatybes; kaip elniui prie gyvojo vandens šaltinio, intelektui nelieka nieko daugiau, kaip tik gerti, ir jis geria esybės šviesą. Nukreiptas į juslės intuiciją, jis yra nušviestas esmės suvokiamos šviesos, kuri jam staiga yra duota pačiame jusliniame daikte, kur ji spindi". Šitas be abstrakcijos pastangų esmės šviesos gėrimas iš paties esybės šaltinio ir sudaro intuicijos, ypač estetinės intuicijos, džiaugsmą.

Šitą estetinį džiaugsmą padaro galimą ir ypač malonų tas pats intelektas, nes jis yra pažinimo galia par excellence, dvasingiausia ir laisviausia galia. Kaipo tokia, ji mažiausiai yra susieta su biologine ir praktiška būtinybe. Tuo tarpu, kai juslės visada yra nukreiptos į praktiškumą, į naudą ir tenkina žmogaus linkimus, norus, geismus, instinktus, intelektas gali atsitraukti nuo tarnavimo šitiems reikalams; jis gali pasitenkinti tik pačiu pažinimu, pačiu suvokimu esmės individualioj konkretybėj, jis gali lyg atsigręžti į save ir pažinti savo paties pažinimą. Grynai juslinis pažinimas vis tarnauja kam nors; tik intelektinis pažinimas gali niekam netarnauti arba pasilikti savo paties tarnyboj — pažinti dėl paties pažinimo. Taigi, ne kas kitas, o tik laisvas intelektas padaro intuiciją estetinę, t. y. atsietą nuo naudos tikslų. Mat, šiaip tiesioginis konkretybės pažinimas yra visada intuityvus. Nukreiptas į naudos reikalus, jis būna praktinis. Bet jis lieka estetinis, kai šitoj sudėtinėj sąmonės būsenoj intelektas atitrūksta nuo praktinio naudingumo, nenukrypsta į tuos pašalinius tikslus, kai atitraukia nuo jų visą sąmonę, ypač jusles, kai pats pasitenkina tuo pačiu sudėtingu konkretybės suvokimu - pažinimu ir ramiai stebi savo suvokimą, kuriame atsispindi ir šviečia visa esybės esmė ir jos individualus nepakartojamas įvairumas ir turtingumas. Intelektas ne tik intuiciją padaro estetinę, bet jis taip pat dar padidina džiaugsmą, leisdamas pajusti žmogui savo dvasinę laisvę, savo nepriklausomybę nuo praktinių reikalų, kuriems jis kasdieną yra verčiamas tarnauti. Pajusti tą dvasios laisvę, kuri galima estetiniame pažinime intelekto dėka, yra vienas aukščiausių džiaugsmų, sutinkamų žemėj.

Taigi, jei aukščiau galėjome teigti, kad nėra jausmo be intuicijos, tai juo labiau galime pasakyti, kad nėra estetinės intui-

cijos be intelekto. Nesiversdamas sąvokomis, schemomis, formulėmis, bei instinktyviai veikdamas intuicijoje, jis papildo juslinio pažinimo malonumą aukštesniu, laisvu, dvasiniu pažinimu, kontempliacija. Jei smagu žmogui, kaip pažinimo būtybei, per abstrakcijos ir apibendrinimo pastangas sausomis sąvokomis ir formulėmis siekti naujų esmių pažinimo filosofiniuose ir matematiniuose moksluose, tai jam juo labiau malonu pažinti esmes nepakartojamoj individualioj konkretybėj, pačiame šaltiny, be jokių pastangų ir drauge pastebėti savo reliatyvią nepriklausomybę nuo geismų ir instinktų diktuotės. Taigi, tiesioginis intuityvinis individualios konkretybės pažinimas dėl paties pažinimo vertingumo ir meilės, nepriklausomai nuo praktinių interesų, yra estetinio gėrėjimosi esmė. Tik turint galvoj, kad estetinis malonumas yra pažinimo malonumas, lieka suprantamas A. Jakšto[1] teigimas, kai jis rašo: „Matematikos išradimai teikia išradėjui tokio pat estetinio džiaugsmo, kaip ir įkūnijimas kokios nors meno idėjos menininkui. Tokį estetiškąjį pasigėrėjimą teko pergyventi ir man, išradus 28 naujas trigonometriškas sistemas vieningas ir nesuskaitomą daugybę sutrauktinių".

Čia paliudytas A. Jakšto džiaugsmas būna retas. Jis pasitaiko tada, kai mokslininkas siekia tiesos pažinimo tik dėl jos pačios Tai taip pat yra estetinio malonumo kraštutinė apraiška, kurioj intelektas turi daugiausia reikšmės, o vaizduotės, ypač juslių rolė, yra nuvesta iki paties minimumo. Bet estetiniame gėrėjimesi gali būti ir kito kraštutinumo, būtent, kur persveriančios reikšmės gali įgauti juslės, o visas intuityvinis pažinimas gali suartėti į juslinio pajautimo malonumą; tačiau ir šitame atsitikime. jei malonumas dar lieka pirmoj eilėj pažinimo malonumu, veikia ir intelektas drauge su kitomis psichinėmis galiomis. Atsitinka taip pat, kad pirmaujančiais pasidaro vaizduotės faktoriai ir jausmas, bet tada taip pat sąmonės būsena tol būna estetinė, kol ji pasilieka nesuinteresuoto pažinimo būsena, kol individualios tikrovės pažinime dalyvauja visos pažinimo galios ir jų tarpe instinktyviai veikiąs intelektas įsiskverbdamas į juslingumą. Tikriausiai, ne ką kitą, kaip tik šitą sintetinį, intuityvinį, tiesioginį, nesuinteresuotą pažinimą iškelia ir šv. Tomas, kai grožį subjektyviniu atžvilgiu mėgina apibrėžti posakiais: „Pul-

---

[1] A. Jakštas, Meno kūrybos problemos, Kaunas, 1931, 51 psl.

chrum est quod visum placet“ ir „Pulchrum respicit vim cognoscitivam“. Tą pačią prasmę, rodos, turi ir vidurinių amžių posakis: „Pulchrum est cuius ipsa aprehensio placet“. Jis taip pat pabrėžia ir tą nesuinteresuotą malonumą, kurį naujausiais laikais ypač ryškiai yra iškėlęs E. Kantas savo posakiais: Gražu tai, kas nesuinteresuotai patinka“ arba „Gražu tai, kas patinka be sąvokos“.

Tą ramų, laisvą, giedrą džiaugsmą, kuris kyla iš nesuinteresuoto pažinimo - suvokimo dėl paties pažinimo, galime pavadinti gražybės jausmu. Bet ar visada šitokį olimpiškai nesudrumstą lengvai malonų jausmą pergyvename. kai grožimės gamta ir dailiojo meno kūriniais? Be abejo, ne visada. Kada vyriškis grožėsis moterimi, jį džiugina ne tik jos liekna harmoninga stovyla, bet ir tai, kad ji yra moteris. O bežiūrint tragedijos tenka ne tik džiaugtis, bet ir liūdėti, net ašarą nusišluostyti. Tie pavyzdžiai mums sako, kad e s t e t i n i s j a u s m a s n e v i s a d a y r a v i e n o d a s, o l i m p i š k a i g i e d r a s i r g r y n a s.

Nors t e o r e t i š k a i žmogus gali gėrėtis nesuinteresuotai, pačiu pažinimu dėl pažinimo, tačiau p r a k t i š k a i jis dažnai pasiduoda veikiamas stebimo - kontempliuojamo objekto turinio, kuris traukia į naudą, į praktinę sritį. Kada žmogus žiūri tragedijos, jis gėrisi ne tik veiksmu, scenų darnumu, aktorių vaidinimu, bet taip pat pergyvena herojų kovas ir kentėjimus, kurie suriša jį su tikrove. Taigi, greta malonių jausmų, jis patiria ir nemalonių, praktiškai nuteikiančių. O kada vyriškis džiaugias gražia moterim, jis dažniausiai gėrisi ne tik jos stovyla ir veidu, — jam maloni ji dar ir kaip moteris. Bet šitas antrasis malonumas jau yra suinteresuotas, biologinės naudos malonumas. Taigi, ir pirmu ir antru atveju estetinis malonumas nėra grynas, o mišrus. Tikrovėje estetinis malonumas dažniausiai ir būna mišrus ir retai grynas. Žmonės gėrisi nesuinteresuotai, pačiu vaizdu dėl jo vertės, dėl jo formos, tačiau to vaizdo turinys dažnai daugiau ar mažiau nuteikia interesuotai, praktiškiai, nes žmogus yra ne tik pažįstanti, bet taip pat norinti - geidžianti valios būtybė, kuri negali savo sielos, kaip lauko, išskaidyti į sklypelius, kaip yra pastebėjęs Müller - Freienfels. Jei žmogus ką jaučia, jis tai pergyvena, jei taip galima pasakyti, ne kokiu nors vienu sielos kampeliu, — to pergyvenimo aidas atsiliepia daugiau ar mažiau visoj sieloj. Žmogus gali džiaug-

tis pirmiausia gamtos arba meno kūrinio pažinimu, jo vaizdu, jo forma, bet jis dažnai negali likti visai abejingas formos realizuojamam turiniui, kuris, kaip tam tikra gėrybė, šiek tiek prabyla į praktinius linkimus, norus, instinktus. Štai kodėl estetiniame džiaugsme neretai būna prisimaišę daugiau ar mažiau praktiškų malonių ir nemalonių jausmų, kurie yra susiję su keturiais kitais V. Bacho nurodytais santykiavimo būdais su pasauliu. Būtent, estetiniame gėrėjimėsi gali įsimaišyti religinių adoracijos, baimės, meilės, nusižeminimo ir kitų jausmų. Gali būti ir moralinės prasmės norų, nes valia tuo momentu turimą sąmonėj objektą gali siekti kaip gerą pačiam individui arba visuomenei. Estetinės intuicijos tekiamame džiaugsme gali būti ir teorinių - mokslinių sumetimų. Pav., „Dieviškoji Komedija", kurią laikome dailiosios literatūros kūriniu, Dantei Alighieri yra neabejotinai turėjusi religinės, moralinės, mokslinės prasmės. Tasai kūrinys skaitytoją ir šiandien gali veikti ne tik estetiškai, bet ir kitais ką tik suminėtais ažvilgiais.

Į estetinį gėrėjimąsi įsiterpia ir juslinės prasmės interesai. Dažniausiai pasitaiko seksualiniai linkimai ir erotiniai jausmai, kuriuos kai kas net linkęs suplakti su pačia grožio esme. Nesigilindami tuo tarpu į klausimą iš pagrindų, galime pastebėti, kad, gėrėdamasis erotinės prasmės meno kūriniu ar kitos lyties asmenim, žmogus manosi džiaugiąsis tik estetiškai, o iš tikrųjų jo pergyvenime beveik visada yra daugiau ar mažiau praktinių erotinių emocijų. Gali kartais net atsitikti, kad žmogus manosi besigėrįs estetiškai, o iš tikrųjų jis gali vaizdą pergyventi tik praktiškai erotiškai. Šitas pastarasis pavyzdys leidžia konstatuoti, kad dažniausiai vienoj pusėj estetinio gėrėjimosi stovi praktinių malonumų, geismų, norų ir kentėjimų sritis, o antroj — grynosios kontempliacijos arba nesuinteresuoto pažinimo džiaugsmo sritis. Kadangi žmogaus sąmonė yra nuolatinė kitėjimo ir judėjimo srovė, tai vienu momentu joj gali vyrauti nesuinteresuotas malonumas, kyląs iš pažinimo dėl pažinimo, o kitu momentu gali atsiimti pirmąją vietą praktiniai smagumai

Iš to seka išvada, kad gyvenime nėra lengva atskirti estetinio malonumo nuo praktinių smagumų, ypač jei turime prieš akis jaudinančius erotinius - seksualinius arba kriminalistinius - natūralistinius vaizdus ir scenas. Teoretiškai problema išsprendžiama lengviau, pagal dominuojančius psichinius faktorius. Kada sąmonėj vyrauja pažinimo faktoriai ir kontempliacijos

malonumas, tada pergyvenimas yra estetinis, tada turėtume sakyti gražu. O kada į sąmonę įsiskverbia tiek malonių ar nemalonių interesuotų jausmų ir norų, kad jie nustelbia pažinimo džiaugsmą ir laisvę, priverčia nusiteikti praktiškai, geisti „partyviškai“, tada estetinio gėrėjimosi nebėra, tada grožio pergyvenimas yra užnuodytas.

Kadangi estetinis malonumas kyla iš kontempliatyvinio pažinimo, o ne iš valios aktų, todėl dažnai grožiui būna menkai jautrūs praktiškos akcijos žmonės, kaip prikliai, partijų ir visuomenės veikėjai, moralistai - apaštalautojai. Jie dažniausiai ir galvoja, kaip grožį įtraukti į savo interesų tarnybą, ir pamiršta, kad pražydusi rožė, auksinis saulėleidis. vienišas kryžius pakelėj, balta statula sode prie tvenkinio gali būti žmogaus dvasiai reikalingesni, negu blizgąs agitacinis plakatas. O į kontempliaciją linkęs asmuo grožio pergyvenimų gali turėti labai įvairių, - estetinio džiaugsmo priežastimis jam gali būti ne tik meno kūriniai, bet ir įvairi gamta, ir pramonės dirbiniai ir net žmonių gyvenimas.

Jų objektai kiekvienas kitaip veikia ir kiekvienas kitokį estetinį jausmą ir malonumą suteikia. Nustatyti tas įvairias grožio jausmų rūšis, bus tolimesnio svarstymo dalykas. Tuo tarpu svarbu pastebėti, kad tiek meno kūriniai, tiek gamtos esybės, tiek pramonės dirbiniai gali sužadinti gryną ir mišrų estetinį gėrėjimąsi. Tas skaidriai malonus ramus pusiausvyros jausmas, kuris kyla kontempliuojant tam tikras ypatybes turinčius objektus, vadinasi gražybė. Bet greta grynojo estetinio jausmo kategorijos yra dar visa eilė mišrių, kuriose įsiterpia praktiškai interesuotų elementų. Tokių mišrių estetinių jausmų, kaip ryškesnius pavyzdžius, galime paminėti kilnybę (le sublime), tragizmą, komizmą, sąmojų. Gražybė, kilnybė, tragizmas, komizmas ir kiti estetiniai jausmai yra rūšys to nesuinteresuoto pažinimo malonumo, kurį vadiname grožiniu jausmu. Jo skalėje gražybė yra pats skaidriausias ir maloniausias žiedas. Tai nesuinteresuotas tobulos harmonijos jausmas. Jame nėra nieko drumsto ir pavergiančio. Tas olimpiškas džiaugsmas yra daugiau angelų, negu žmonių privilegija, vardan kurio mene kartais paneigiami mišrieji estetiniai malonumai, kurie žmogui yra artimesni ir prieinamesni.

II. GROŽIS OBJEKTYVINIU ATŽVILGIU

1. Forma, idėja ir jų spindėjimas. 2. Harmonija, proporcijos, integralumas. 3. Grožio apybrėža. 4. Grožis ontologiniu atžvilgiu.

Jei grožio jausmo rūšis, kaip prasitarėme, priklauso nuo objektų, kurie veikia žiūrovo sąmonę, tai reiškia, kad grožis pilna prasme nėra subjektyvus žmogaus kaprizas, kaip turėtų būti pagal kantistų ir Einfühlung teorijos konsekvencijas. Tiesa, ir jos atstovai kalba apie savęs sutapimą su daiktais. Tai reiškia, kad ir jie pripažįsta konkrečius objektus, be kurių vis dėlto grožio nėra. Iš tikrųjų taip ir yra[1]. Nors įsijautimas turi reikšmės, nors nuo sugebėjimo gėrėtis nesuinteresuotai pačiu pažinimu kaipo tokiu, daug priklauso grožio pergyvenimas, tačiau gal daugiau jis priklauso nuo stebimo daikto - objekto.

Pav., M. de Wulf[2] tai teigia neabejodamas: „Ne mes perpiliame savo „aš" į kūrinį, bet, priešingai, kūrinys savimi mus pripildo, užplūsta sąmonę su visu savo idealiu ir ekspresyviu turiniu. Tai yra taip teisinga, kad, juo siela labiau pasiduoda kūrinio patrauklumui ir jo dominavimui, tuo mažiau ji kreipia dėmesio į pačią save ligi tokio laipsnio, kuriame jos veiklumo jausmas ištrūksta jai pačiai".

Taigi ir kyla klausimas, kas yra grožio pagrindų daiktuose. Kas yra tos daiktų ypatybės, į kurias atsiremia anas intuityvusis pažinimas, maloniai nuteikiąs žmogų? Kokios yra tos ypatybės, kurios tą pažinimą palengvina, pažadina ir padidina pažinimo džiaugsmą?

Atsakydami į šiuos klausimus, paimkime pirmą pavyzdį. Antai, sakysim, matome einant du žmogišku pavidalu; vieną jų vadiname vyru, kitą — moterimi Arba turime du skirtingos

---

1. J. Volkelt apie daiktų ypatybes kaip tik daug kalba, nors, konsekventiškai galvojant, visas grožio pergyvenimas pagal įsijautimo teoriją turėtų būti grynai subjektyvus.

2. M. de Wulf, ten pat. 160 psl.

prigimties medžiu, kurių vieną vadiname beržu, o kitą — pušimi. Kas duoda pagrindą mums juos skirti? — Ne kas kitas, kaip vyriškio ir moteriškės, beržo ir pušies formos. Forma yra mūsų suvokimo - pažinimo pagrindas. Per formą intelektas suvokia daiktų esmę. Forma leidžia pažinti ne tik esminius esybių ir daiktų skirtumus, bet taip pat konkrečias ir individualias jų ypatybes. Kadangi ji turi tokią svarbą pažinime, todėl ir tenka išsiaiškinti, kas yra forma.

Philosophia perennis atstovai įrodo, kad kiekvienas daiktas yra sudėtas iš medžiagos ir formos. Ši pastaroji skirtina į substancinę ir akcidentalinę formą. Substancinė forma yra daikto esmę išreiškiąs principas. Štai beržas ir pušis yra skirtingos prigimties - esmės, nors jie sudėti iš tos pačios medžiagos kaip ir žemė. Taigi beržo esmės ir jo konkrečios išvaizdos ypatybės, kurios jį skiria nuo pušies, yra formos dalykai. Jie, o ne kas kitas, padaro, kad beržas yra beržu, o pušis — pušim. Tas pirmykščią medžiagą suorganizuojantis pradas, išreiškiąs daikto esmę, yra vadinamas substancine forma. Sakysim, žmoguje tas pradas, kuris suorganizuoja medžiagą į gyvą, jaučiančią ir protaujančią būtybę, kitaip sakant, siela arba dvasia ir bus ta substancinė forma (forma substancialis).

Kad žmogus jaustų, norėtų, protautų, judėtų, būtų ištysęs erdvėj, tai yra esmiška. Bet plaukų skaičius, akių spalva, odos paviršiaus lygumas, vienoks ar kitoks kūno padėjimas nėra esminiai jaučiančiai, norinčiai ir protaujančiai būtybei. Todėl tokius dalykus, kaip čia suminėti, filosofai priskiria akcidentalinei formai (forma accidentalis). Nors akcidentalinė forma nėra tokia reikšminga visai daiktų sąrangai, nors ji daugiausia reiškiasi individualia išvaizda arba konkrečiu pavidalu, tačiau daiktų grožiui ji nėra bereikšmė. Ji svarbi meno kūriniuose.

Bet grožiui, ypač gamtiniam grožiui, svarbesnė substancinė forma. Antai, miręs žmogus, dar kurį laiką išlaiko savo antrinės formos ypatybes, tačiau, kaip žmogus, jis nebelaikomas gražiu. Mat, kad daiktas ar būtybė sukeltų žmoguje nesuinteresuotą pažinimo džiaugsmą, ji turi turėti ne bet kokią formą, o tobulą. Juo forma tobulesnė, juo intelektas instinktyviai šitą tobulumą lengviau pastebi, juo estetinis malonumas būna didesnis. Antai, jauna, grakšti, proporcingai nuaugusi mergina, kaipo moteris, bus gražesnė negu sukrypusi raukšlėto veido senutė, nes pirmosios žmogiškoji esmė tobuliau pasireiškia, — čia, rodos, akci-

dentalinė forma ryškiai galutinai atbaigia substancinės formos spindėjimą. Taigi abiejų formų darnumas ir nedaloma vienybė tesudaro formos pilnybę ir spindėjimą, kuris grožiui yra pirmaeilės reikšmės.

Meno kūriniuose[1] vartojamos medžiagos substancinė forma turi mažiau svarbos, negu gyvose esybėse, tačiau ji nėra bereikšmė. Kaip plačiau vėliau matysime, ji daro įtakos kitiems meno kūrinio aspektams, lieka paties meno kūrinio formos realiai neatskiriamu elementu ir savo prigimtimi veikia estetinį įspūdį. Tačiau, tiek meno kūriny, tiek būtybėje, forma yra tokia organinė vienybė, neatskiriamai sujungusi visus elementus, sudarančius daiktą, kad ji reiškia daugiau, negu tų sudedamųjų suma. Kitaip sakant, forma būtybėse ir meno kūriniuose yra toks sintetinis konkretus daikto esmės pasireiškimas, kad jis nesiduoda mechaniškai išanalizuojamas, nesugriaunant to daikto ir jo esmės. Kadangi forma yra taip neatskiriamai sutapusi su daikto esme, tai rodo, kad ji yra jo esmės reiškėja, — esmės, kuri gali būti pavadinta idėja plačiausia prasme. Per formą intuicija pažįsta daikto esmę konkretybėje ir ta esme jos šaltinyje džiaugiasi nesuinteresuotai. Taigi, estetinis pažinimas, atsiremdamas į daikto formą, atsiremia drauge ir į jo esmę, arba idėją.

Kad dalyko esmė gali būti identifikuojama su plačiai suprasta idėja, tai gali mums pailiustruoti pora pavyzdžių. Antai, Maria Lach benediktinų vienuoliui atėjo įkvėpimas atvaizduoti statuloj Marijos Nekaltąjį Prasidėjimą (žiūr., pav. Nr. 12). Pradžioj jis turėjo amorfišką beveik chaotišką medžiagą — molį — ir savy intuityviai pergyveno Amžinai Nesuteptosios Mergelės paveikslą, reiškiantį jos amžinąjį moteriškumą, mergystės skaistumą, gilų dvasingumą. Tas Nekalto Prasidėjimo esmines ypatybes jis pergyvena ir mato esmiškai sujungtas beveik nežemiškos moteriškės pavidale. Tai menininko idėja, kurią jis realizuoja molyje ir paskui perveda į tauresnę medžiagą. Toji idėja[2] ir yra tasai principas, kuris suorganizuoja amorfišką medžiagą į organinę arba harmoninę vienybę. Tik per idėjos įsikūnijimą

---

1. Menininkai negali sukurti substancinių formų; jie kuria antrines formas, kurios meno kūriny daugiau reiškia, negu gamtoj.

2. Kada kalbame šiaip apie daiktus ir būtybes, dažniau vartojame esmės terminą, o kada kalbame apie meno kūrinius, dažniau tariame „idėja", kuri plačiai suprasta atstoja esmės sąvoką.

medžiaga lieka neatskiriamu kūrinio formos elementu, — formos, kuri konkrečiai išreiškia Nekalto Prasidėjimo esmę.

Arba paimkime dar kitos srities pavyzdį, sakysim, Putino eilėraštį „Vakare" (Jau dega žaromis saulėleidžio skliautai...). To eilėraščio medžiaga yra žodžiai, kuriuos visi vartojame, tačiau kurie, atskirai paimti, neatrodo, nei specifiškai gražūs, nei negražūs. Bet štai poeto sieloj gimė intuicija — melancholija ir ilgesys saulėleidžio metu. Tai idėja. Ir dėl jos žodžiai grupuojasi į nuotaikingus vaizdus, frazės — į ritmingas eiles, eilės — į rimuotas poras... Tokiu būdu idėja suorganizuoja medžiagą, joj įsikūnija, išvirsta daikto forma, kurią pažindama, kito žmogaus intuicija suseka esmę — melancholiją ir ilgesį saulėleidžio metu. Taigi, idėja ne tik išreiškia daikto arba meno kūrinio esmę, bet, kaip matyti, yra taip pat nenutrūkstamame ryšy su forma. Todėl prof. St. Šalkauskis[1] ir sako, kad kiekviena forma arba „lytis yra ne kas kita, kaip realizuota arba įdaiktinta idėja, ir kad iš kitos pusės idėja yra ne kas kita, kaip derealizuota arba nudaiktinta lytis".

Bet kai kalbame, kad forma yra įdaiktinta idėja, nesakome, kad žiūrovas ją turi formuluoti vienu ar keliais žodžiais. Intuicijoje „instinktyviai" veikiąs intelektas idėją įžvelgia kaip daikto esmę, jos nesuvesdamas į schematinę sąvoką; ir tai nekliudo tuo daiktu grožėtis. Juk kas nežino, kad mes gėrimės meno kūriniais ir gamtos vaizdais, kurių prasmės nemokame sąvokiniais žodžiais formuluoti, bet kurie tiesiog mus žavėte žavi. Šitas konstatavimas leidžia mums padaryti išvadą, kad estetiniame gyvenime idėjos nereikia suprasti, kaip atsietos ir apibendrintos sąvokos arba minties. Būtų didelė klaida suprasti idėją, kaip mintį, nes, padarius šitokią supoziciją, galima prieiti išvadų, kurios prieštarautų faktams. Todėl prof. St. Šalkauskis[2] sako: „Tiek lyties, tiek idėjos supratimas grožio problemoje turi būti pakankamai platus, idant šitos sąvokos galėtų būti pritaikytos visoms grožio rūšims. Tiesa, realizuojama grožio lytyje idėja yra visados jungiamasis vienybės pradas, kuris kiekvienu atskiru atveju įvairiai pasireiškia aikštėn. Todėl teisingai yra sakoma, kad kiekvienas menas turi savas idėjas.

1. St. Šalkauskis, Grožis filosofijos šviesoje, Logos, 1928 m. 132 psl.

2. Ten pat, psl. 133.

Paprastai, idėjos prantamos, kaip minties išraiškos literatūroje. Bet pasirodo, kad ir kiekviename mene yra idėjų, kad ir kitaip išreiškiamų. Muzikoje idėjas sudaro meliodijos, arba vedamieji jų motyvai, skulptūroje — tokie, pavyzdžiui, dalykai, kaip žmogaus kūno padėtis, tapyboje — piešinys ir spalvų deriniai ir t. t. Žodžiu tariant, bet kuri dailioji lytis šiaip arba taip visados realizuoja kokią nors idėją, kuri gali būti tokiu ar kitokiu būdu dešifruota žmogaus dvasiniu žvilgsniu". Šitas idėjos, arba esmės, per formą pažinimas pačioje turtingoje daikto konkretybėje ir sudaro žymią džiaugsmo dalį grožio pergyvenime.

Ir iš kitos pusės nenutrūkstamas ryšis tarp idėjos ir formos mums leidžia suprasti formos turtingumo ir tobulumo priklausomybę nuo idėjos. Būtent, juo menkesnė yra idėja, juo elementaresnės formos sau tereikalauja, ir priešingai, didinga ir kilni idėja pareikalauja ir turtingesnės, sudėtingesnės ir sintetiškesnės formos. Tik pagalvokime apie kirmino ir žmogaus idėją, kaip yra nurodęs Vl. Solovjovas, ir apie jų konkretų įsikūnijimą, tada samprotavimas bus aiškesnis. Nemažiau jis bus aiškus, jei palyginsime kokią nors 10-ties taktų dainelės idėją su Beethoveno „Herojiškosios Simfonijos" idėja.

Bet ypač iškyla idėjos reikšmė grožiui, kai galvojame apie idėjos įsikūnijimo, įsidaiktinimo tobulumą. Vienur idėja, kaip vienybės pradas, yra įsikūnijusi ar įkūnyta ligi galutinių konsekvencijų ir virtusi forma taip, kad sugyvina kiekvieną daikto detalę, tiesiog trykšta. Tik prisiminkime visu vešliu žalumu šlamantį beržą vasaros saulėj, pumpurais ir žiedais suklestėjusį rožių kerą, jaunystės skaistumu žydinčią merginą ar jaunikaitį. Atrodo, kad gyvybinis ir pastarajame atsitikime dvasinis principas taip galingai yra apvaldęs medžiagą, kad jis tiesiog spindi ir pats prašosi suvokiamas, pažįstamas, pasidžiaugiamas. Visai kitoks įspūdis, jei prisiminsime kadaise matytą gyvenimo naštos prislėgtą senutę; jos išblėsusios akys, raukšlėtas veidas, sudžiūvusios gyslotos rankos, išglebę raumenys su netikrais judesiais mums bylote byloja, kad vitalinis ir dvasinis principas - idėja — nebepajėgia suvaldyti chaosan ir inercijon linkusios medžiagos, kad pasitraukia ir gęsta ta gyvybinė jėga, kuri švitėjo kiekvienam sąnary ir judesy, — ta inteligencija, kuri spinduliavo veide, akyse ir skambėjo žodžiuose. Tas idėjos, arba esmės, spinduliavimas daikte, būtybėje, meno kūriny ir yra to tobulo idėjos ir medžiagos sutapimo pažymys, kuris padaro

daikte tokią sintetinę vienybę, kuri reiškia daugiau, negu sudedamų elementų paprasta suma.

Bet kadangi realizuota idėja yra forma, todėl filosofai dažnai kalba apie formos s p i n d ė j i m ą daikte ir tą spindėjimą laiko tikruoju formos tobulumo pažymiu ir grožio objektyvia esmine ypatybe. Antai, prof. St. Šalkauskis[1] rašo: „Jei lytis tobulai neapvaldo medžiagos, ir jei todėl atskiros jos dalys harmoningai bei tikslingai nesueina į vieną organingą visumą, negalima kalbėti apie aukštą grožio laipsnį. Už tat lytis ryškiai bei galingai pasireiškia aikštėn tada, jei jinai yra tobulai apvaldžiusi tą medžiagą, sykiu su kuria jinai sudaro patį daiktą. Tuomet kaip tik įvyksta tasai išsiskaidrėjimas suderintose medžiagos dalyse, kuris yra ne kas kita, kaip pačio grožio prasiveržimas pro išviršinę daikto išvaizdą". O šv. Tomas Akvinietis sakydavo: „Pulchrum est splendor formae substancialis vel accidentalis supra partes materiae proporcionatas et terminatas", t. y. grožis yra substancinės ir akcidentalinės formos spindėjimas pro proporcionalias bei atbaigtas medžiagos dalis[2].

Tasai formos ar idėjos spindėjimas nėra šviesumas, aiškumas, suprantamumas. Tai nėra taip pat ir konstruktyvinis darnumas. Tai yra daugiau, negu visa tai, nes ten, kur yra aiškumas, suprantamumas ir darnumas, nebūtinai yra spindėjimas. Juk kas nežino, kad yra nemaža statulų ir paveikslų, kurie yra darniai sukomponuoti, aiškūs turiniu ir lengvai suvokiamo pavidalo, tačiau kurie yra šalti, sausi, negyvi ir kuriems nenorime pripažinti dailiojo meno kūrinio vardo, — jiems kaip tik stinga to idėjos spindėjimo, vidinės šviesos ir gyvybės, kurią sušvitina medžiagoje sujaudinta kūrėjo siela. Spindėjimas tai gyvybinio ir dvasinio principo prasiveržimas būtybėse, tai kūrėjo sielos atošvaistė kūriny, — atošvaistė, kuri vienybės pradą—idėją padaro lyg gyvą medžiagoj. Štai kodėl tasai spindėjimas nesiduoda nei nuo daikto atskiriamas nei sąvokomis griežtai nusakomas. Kaip būtybių gyvybę aiškiai jaučiame, bet jos negalime nei atskirai nuo būtybių turėti, nei jos esmės formuluoti sąvokomis, taip pat atsitinka ir su idėjos spindėjimu meno kūriny. Kur tas spindėjimas yra, ten jis aiškiai jaučiamas, mūsų intui-

---

1. St. Šalkauskis, Grožis filosofijos šviesoje, ten pat, 132 psl.
2. Summa Theologica, cituota St. Šalkauskio, ten pat, 132 psl.



2. Išganymo Motina (XIV a. pradžia)



3. L. Bernini: Šv. Teresės ekstazė (1646)

cijos džiaugsmingai pagaunamas, nes kaip tik jis apreiškia mūsų dvasinei galiai — intelektui — tą paslaptingą esmę, kuri padaro, kad visas daiktas reiškia daugiau, negu jo sudedamosios dalys.

Tas paslaptingas esmės ar idėjos spindėjimas ir yra toji formos tobulumo apraiška, kuri lyg provokuote provokuoja žiūrovo pažinimą, patraukia jį savo realiu bet ir paslaptingu buvimu, skatina džiaugtis idėja, arba esme, jos konkrečiame, individualiame, neperteikiamame turtingume. Todėl M. de Wulf[1] ir sako: „Juo forma, vienybės ir tvarkos principas, ryškiau matyti kūriny, juo ji labiau spindi, juo kontempliatyvinis jos pažinimas darosi įspūdingesnis, lengvesnis, estetiškesnis". (Dar apie tai skaityk skyriuje „Grožis mene").

Taigi forma, spindinčiai apreiškianti meno kūrinio idėją, arba būtybės ir apskritai daikto esmę, yra tasai objektyvusis pagrindas, be kurio nėra konkrečiai pergyvenamo grožio. Bet filosofai nesitenkina spindinčios formos iškėlimu. Jie mėgina dar konkrečiau nustatyti išviršinės formos ypatybes (spindėjimas, be abejo, yra formos vidaus ypatybė). Ypač objektyvistinės estetikos šalininkai mėgsta pabrėžti, kad forma yra tvarka, o tvarka suponuoja vienybę. Bet ne kiekviena vienybė yra palanki estetinei kontempliacijai. Elementari vienybė negali būti gilaus susidomėjimo objektu, kaip būna prasmingoje estetinėje kontempliacijoje. Pav., plaukas, kaip yra pastebėjęs Plotinas, subjektyviai gali būti gražus, nes turi vieningą formą, tačiau toji vienybė yra per elementari, kad galėtų patraukti žmogaus dėmesį. Todėl vienybė turi susidėti ne iš vieno ar dviejų, bet iš daug įvairių elementų. Taigi, gausių ir įvairių elementų vienybė yra tikrosios tvarkos ir formos ypatybė.

Ten, kur yra daug įvairių pradmenų, tuojau kyla jų suderinimo reikalas. Štai kodėl kiekviena tikra forma yra darni ir harmoninga. Bet h a r m o n i j a arba darna, yra ne kas kita, kaip gerai suprastos vienybės konsekvencija, kuri gausiems įvairiems elementams duoda visumoj tokią reikšmę ir vietą, kokia geriausiai tinka daikto esmei išryškinti idėjos spindėjimui iškelti. Tam reikalui kiekvienas tų elementų savaip tarnauja,

---

1. M. d e W u l f, Théories esthétiques de Saint Thomas, Revue neoscolastique, 1895, 352 psl.

turi kitokią paskirtį ir priklauso nuo kitų ir visumos. Todėl harmonijos principas reikalauja, kad daikte nebūtų jokio elemento, kuris turėtų savarankišką reikšmę ir nebūtų pajungtas visumą rikiuojančiai idėjai, arba esmei.

Nors harmonija yra svarbi formos ypatybė, tačiau ji yra daugiau išviršinė, konstruktyvinė, pavidalo, negu išvidinė formos savybė, kaip organinė vienybė ar idėjos spindėjimas. Kas harmoningai atrodo iš paviršiaus, tas dar nebūtinai bus darnu, organiškai vieninga ir spindės iš vidaus. Kaip sakėme, yra akademiškai gerai padarytų statulų, kurios labai darnios išvaizda, bet kurios neturi tos vidaus organinės vienybės, pasireiškiančios spindėjimu, neturi gyvybės, sielos. Bet priešingai, vidine vienybe ir spindėjimu pasižymįs kūrinys bus visada konstruktyviškai darnus, harmoningas, nes harmonija kaip tik yra vidaus vienybės tęsinys, būtinybė. O kad išviršinė konstruktyvinė darna ne visada atskleidžia vidaus harmoniją, tai gerai pailiustruoja tragedija. Veiksmo, charakterių—personažų ir intrygos atžvilgiu toks kūrinys gali būti labai vieningas ir harmoningas, bet viduje jis slepia disharmoniją ir kovą tiek tarp veikėjų, tiek veikėjų viduje, — nesutarimą tarp veikėjo jausmų, tarp siekimų ir tikrovės. Arba kitaip sakant, turinio disharmonija čia, atrodo, gali pasireikšti konstruktyvine pavidalo harmonija[1].

Štai kodėl harmonija arba darna yra reliatyvesnė formos ypatybė.

Panaši yra formos proporcijų ypatybė. Proporcija taip pat išeina iš vienybės principo. Ji taip pat daikto sąrangos arba konstrukcijos būtinybė, kuri reikalauja, kad dalis nebūtų didesnė už visumą, kad vieno pagrindinio elemento dydžiui pagal tam tikrą matą atsakytų kitų elementų dydžiai. Proporcija — atskirų daikto dalių santykiai vienos su kita ir su visuma vieno dydžio atžvilgiu. Nors proporcijos santykiai gali būti labai įvairūs, tačiau esperimentinės estetikos tyrinėtojai (Zeising, Fechner)

---

1. Aišku, kad harmonija galima ir plačiau suprasti. Tinkamai paaiškinus harmonijos terminą, jį galima vartoti organinės vienybės prasme. Bet kadangi harmonijos žodis sugestionuoja daugiau įvairią daugybę negu vienybę, tai atrodo geriau charakterizuoti formą, kaip organinę vienybę. Net tie, kurie šios pastarosios vietoj vartoja harmonijos terminą, jį supranta ir vienybės prasme. Bet šitame atsitikime harmonija nebegali būti laikoma išviršine formos ypatybe.

yra nustatę net jų išraišką charakteringais skaičiais. Pasirodo, pavyzdžiui, jog daugumos žmonių labiausiai mėgiami tokie keturkampiai, kurių mažasis santykiauja su didžiuoju taip, kaip didysis su visuma, sakysim, jei keturkampio trumpasis šonas atitinka 3 kokio nors mato vienetams, tai ilgasis turi turėti maždaug 5 tokius vienetus, kad visas ketvirtainis būtų „gražus". Tada gautume šitokią proporciją 3 : 5 = 5 : (3 + 5) arba 3 : 5 = 5 : 8[1]. Tai apytikrė vadinamoji „aukso padalos" arba „auksinė" proporcija, kurią buvo formulavęs jau Leonardo da Vinci ir kurią išreiškia dar šitokios formulės — 5 : 8 = 8 : 13; 8 : 13 = 13 : 21... Pasirodo, kad tokių proporcijų pasitaiko ir augalų ir gyvių pasauly, kaip tai yra nurodęs A. Jakštas[2] straipsny „Matematiškasis meno dėsnis". Pasitaiko jų ir meno kūriniuose, ypač klasikų skulptūroj ir architektūroj. Ypatingai proporcingas pagal „aukso padalą" esąs vyro kūnas.

Bet tas pats A. Jakštas jau yra pastebėjęs, kad nuo minėtos „dieviškosios" proporcijos yra ir nutolimų. Kaip jų pavyzdį, jis nurodo moters kūną. Tačiau jei nuodugniau pradėtume gilintis ir nagrinėti visas būtybes, gal pasirodytų, ypač augalų pasauly, kad nutolimai nuo „aukso padalos" yra labai dideli arba daug kur toji santykių proporcija visai nepritaikoma. Pav., ar galima būtų kalbėti ne tik apie „aukso padalą", bet ir apskritai apie pastovų santykį tarp pušies aukščio ir jos kamieno pločio? Tikriausiai jis būtų gana įvairus ir pačioje idealiausioje pušyje būtų labai toli nuo „auksinės padalos" santykių. O iš kitos pusės, kas galėtų teigti, kad šitoks nutolimas būtų padaręs pušį negražią ir neproporcingą?

Kiekvienas augmuo, gyvis ar meno kūrinys, net žymiai nutolęs nuo aukso padalos, gali būti kitaip proporcingas, nes dalių ir visumos santykiai dydžio atžvilgiu priklauso nuo realizuojamos objekto esmės, arba idėjos, ir medžiagos. Pušies gali būti vienokios proporcijos, o ąžuolo — kitokios. Kai reikia solidžios ramybės idėją išreikšti, gal tada geriau tinka „aukso padalos" proporcijos; o kai reikia realizuoti grakštumo, lieknumo, aukštumo idėjos, tada gali būti naudingi kaip tik kiti santykiai, nors

---

1. Iš tikrųjų ta proporcija neturi pilnų skaičių ir turėtų būti šitaip reiškiama — 3 : 4,854... = 4,854... : 7,854...

2. A. Jakštas, Meno Kūrybos Problemos, Kaunas, 1931.

jie taip pat gali priklausyti nuo atitinkamos medžiagos atsparumo.

Tiesa, gal būt, kad gamtoje, ypač žmogaus kūne, yra linkimas į „aukso padalos" proporcijas; gal būt, kad jos yra lengviausiai (dėl įpratimo) žmogaus suvokiamos, yra populiariausios ir padidina estetinį malonumą, bet tai nereiškia, kad kitokios proporcijos nebūtų suvokiamos ir simpatiškai nuteikiančios. Pav., tas pats Fechner, darydamas anketą su keturkampiais, konstatavo, kad po „aukso padalos" gražiomis laikomos dar maž daug tokios proporcijos, kaip — $1:2=2:3$ arba $1:1{,}5=1{,}5:2{,}5$; ir drauge paėmus, tos dvi daugiau balsų surenka negu viena „auksinės padalos" proporcija atskirai. Gal būt, kad dažnai gamtoj sutinkami auksinės padalos santykiai kaip tik prisideda išreikšti tam giedros pusiausvyros ir ramybės kontempliaciniam džiaugsmui, kurį vadiname gražybės jausmu, tačiau kitoms estetinio jausmo kategorijoms, kaip tragizmui, komizmui, išreikšti ar sustiprinti, kaip tik gali tarnauti kitos proporcijos. Mat, žmogus yra tokia komplikuota būtybė, kuriai malonu pažinti ne tik olimpinę kontempliaciją žadinantieji objektai, bet taip pat leidžiantieji pajusti įvairų skausmą, vidaus disharmoniją ir net bjaurumą. Šie pastarieji ir negali turėti tokių pat idealių proporcijų (jei aukso padala laikysime idealia), kaip gamtos ar meno dailenybės.

Taigi, kalbant apie proporcijas, nereikia jų suprasti elementariai ir absoliučiai. Jos yra reliatyvios, arba teisingiau pasakius, individualios, ypač mene.

Taip pat reliatyvios yra s i m e t r i j o s ir i n t e g r a l u m o ypatybės. Simetrija sutinkama beveik visų būtybių formose. Jei proporcija deda pagrindan tarp trijų ar daugiau nelygių dalių vieną jose įvairiai pasikartojantį dydį, tai simetrija remiasi dviejų dalių lygybe ir jų vienodu nuotoliu nuo bendro centro. Simetrija yra ryškesnė už proporcijas konstruktyvine ypatybe; ji ypač pabrėžia pusiausvyrą. Simetrija kaip tik pageidaujama ten, kur tas pusiausvyros įspūdis norima sudaryti. Todėl ją Aristotelis laikė objektyvia grožio ypatybe. Ją, kaip padedančią lengvai suvokti daiktą, taip pat mėgo ir visų laikų menininkai vadinami klasikais.

Formos integralumo ypatybė taip pat artimai susijusi su dailenybėmis, kaip „aukso padalos" proporcija ir simetrija. Integralumas — intuicijos jaučiama bet proto sunkiai suformu-

luojama ypatybė — reiškia formos atatikimą idėjai ir žmogiško dydžio matą. Jei koks daiktas yra per didelis arba per mažas žmogaus suvokimo pajėgoms, jis jam atrodo lyg nemalonus. Pav., labai didelio ūgio žmogus ir labai mažo (nykštukas) daro nejaukų įspūdį; bet taip yra todėl, kad žmogaus idėja čia yra įgavusi neatsakančias sau akcidentalines formas. Arba jei menininkas savo idėją realizuoja tokiais gausiais ir įvairiais elementais ir priemonėmis, kad žiūrovui darosi sunku suvokti esmę, tada taip pat kalbama apie nusidėjimą integralumui gausumu. Bus stoka integralumo, jei autorius nesuras pakankamai tinkamų priemonių savo idėjai realizuoti, — tada kūrinys nedarys įspūdžio, bus be jėgos, be gyvybės. O šis pastarasis konstatavimas sako, kad dailiajame mene nuo integralumo žymia dalimi priklauso idėjos spindėjimas. Mažiau reikšmės tam spindėjimui integralumo stoka turi gamtoj[1]. Sakysim, sukrypęs skurdus svyruoklis beržėlis nerealizuoja pilnai atsakančioj formoj beržo idėjos, tačiau ar jis kažin kaip nespindi savo svyruoklišku skurdumu? Tiesa, tas skurdumas nežadina malonaus gražybės jausmo, bet ar, iš kitos pusės, jis negali provokuoti to skurdumo įspūdžio, kaip mišraus estetinio gėrėjimosi, ypač jei tam įspūdžiui bus palankus žiūrovas?

Mat, visada reikia atsiminti, kad grožis priklauso ne tik nuo objekto, bet ir nuo subjekto, ypač kiek tai liečia gamtą. Objektas sužadina įspūdžius, į kuriuos subjektas reaguoja, per kuriuos pažįsta objekto esmę, juo džiaugiasi nesuinteresuotai ir dar tą esmę kiek savaip nudažo savo ankstybesnių patyrimų ir pergyvenimų likučiais, neišnykusiais vaizduotėj. Kai žmogus sutinka daiktą, kur spindi idėja, patapusi forma, žmogaus nesuinteresuotas pažinimas yra lyg provokuojamas. Jei jis duodasi tai „provokacijai“, jei palankiai nusiteikia, jis tada patiria grožį pilna prasme. Taigi, objektyvusis grožio aspektas yra papildomas ir atbaigiamas subjektyviuoju. Nors vienais atsitikimais gali vyrauti objekto sąmonė, o kitais — subjekto sąmonė, tačiau grožis visada yra jų kooperacija, nes visada idėjos spindėjimas daikte yra tiesioginės intuicijos pažįstamas nesuinteresuotai. Tik subjekto ir objekto abipusis veikimasis ir pasipildymas duoda pilną grožį, grožį tikrąja prasme. Ir

[1]. Plačiau apie tai kalbama skyriuje „Grožis gamtoje“.

tada patiriamas tas džiaugsmas, kuris yra lyg pažadas laimės, pergyvenamos sapne.

Turint galvoj visa tai, kas aukščiau pasakyta, grožį galima šitaip apibrėžti: grožis yra estetinis gėrėjimasis, kyląs iš intuityvaus pažinimo to idėjos spindėjimo, kuris pasireiškia daikto formoje. Kada kalbama, kad grožis yra estetinis gėrėjimasis, pabrėžiame tą nesuinteresuotą nepraktišką atžvilgį, kuris atskiria grožio jausmą nuo visų kitų malonių jausmų. Kai kalbame apie intuityvųjį pažinimą, pabrėžiame tą sudėtinę sąmonės būseną, kuri būna pažįstant tikrovę. Kalbame taip pat ne apie idėjos, bet idėjos spindėjimo pažinimą daikte, nes tai nėra sąvokinis pažinimas, o esmės pažinimas daikte, kur toji esmė spindi. Bet šita esmė daikte tėra pažįstama tik per formą, kuri yra tikrasis grožio pagrindas. Todėl ir sakoma definicijoj, kad ji pasireiškia formoje. Apybrėžoje, kaip matyti, atsižvelgiama ir į subjektą ir į objektą; bet joj nieko nesakoma apie vienybę, harmoniją, proporciją, integralumą, nes visa tai yra formos ypatybės, išplaukiančios iš kitų jos savybių, būtent: iki spindėjimo realizuota idėja jau suponuoja organinę vienybę, kuri reiškia daugiau negu sudedamųjų jo elementų suma; kiekviena organinė vienybė suponuoja elementų harmoniją; o kadangi daikto vienybė suponuoja ir medžiagą, tai ji ir įvairios jos dalys, kurios drauge yra ir formos dalys, gali būti matuojamos ir išreiškiamos skaičių santykiais arba proporcijomis ir t. t.

Kaip aukščiau buvo matyti, grožį esame susieję ir su žmogaus dvasia ir su daikto esme. Bet daiktas ir būtybė, kiek jie realizuoja savo esmę atsakančią jų prigimčiai, tiek jie yra tiesa. Bet kada intuicija per formą suvokia tą realizuotą esmę ir ja džiaugiasi nesuinteresuotai, tai reiškia, kad nesuinteresuotai džiaugiasi tiesa. Vadinas, grožio džiaugsmas yra tiesos džiaugsmas. Taigi, vieningoje dvasioje vieningos esybės esmės pažinimas yra ir tiesos ir grožio pažinimas drauge.

Bet tiesa ir grožis yra gėrybės, mėgstamos mūsų dvasios. Iš kitos pusės, esybės, realizuojančios esmę, turi būtį ir drauge realizuoja savo tikslą. O būtis ir iš dalies realizuotas tikslas yra gėrybė. Taigi daiktai ir esybės yra ne tik tiesa ir grožis, bet ir gėris. Štai kodėl sakoma, kad esybės, kiek jos turi būties ir kiek realizuoja savo prigimties esmę ir tikslą, yra tiesa, gėris

ir grožis. Tai skirtingi daiktų aspektai, žiūrimi tos pačios dvasios lyg skirtingais atžvilgiais.

Bet daiktai ir pasaulio būtybės neturi būties iš savęs. Ją jie yra gavę iš kitur. Gaudami būtį, jie realizuoja esmę. Bet gaudami reliatyvią būtį, jie realizuoja tik reliatyvią esmę, palyginus su ta Absoliučia Esybe, kuri turi būtį iš savęs pačios, nuo nieko nepriklausančią. Taigi, pasaulio daiktų ir būtybių tiesa, gėris ir grožis yra reliatyvūs — esybių tiesa yra nepilna ir grožis nepilnas. Todėl net didžiausios pasaulio gražybės ir dailenybės palieka ilgesį širdy kažin ko dar tobulesnio, dar gražesnio.

Tik Absoliuti Esybė, turinti būtį iš savęs, ir aukščiausiame laipsny realizuojanti savo Esmę, ja absoliučiai spindi. Todėl ji yra Absoliuti Gražybė. Spinduliuodama, suteikdama esybėms esmę ir buitį, Ji įžiebia jose grožį. Tik Absoliuti Esybė — „Dievas turi tikrąją gražybę; kadangi jis ją turi, tai savo meile nori ją padauginti. Jis daugina gražybę, kaip saulė skleidžia savo spindulius, ir Jis tai daro suteikdamas kitoms esybėms savo gražybės panašumą. Tokiu būdu Dievas yra gražių esybių efektyvinė priežastis. Drauge būdama dieviškos valios objektu, gražybė yra taip pat gražių esybių tikslo priežastis, o pagaliau kadangi daiktai sukurti Dievo gražybei imituoti, tai dieviškoji gražybė yra gražių objektų egzempliarinė priežastis", sako L. Wencelius, suglausdamas šv. Tomo mintis[1].

„Dievas nušviečia esybes savo grožio šviesa. Šitie spinduliai turi būti suvokti ir tada jie yra grožio kūrėjais pasauly. Dievas kviečia visus į save ir todėl grožio vardas Kalon kyla iš žodžio Kalleo — kviesti, šaukti", sako tas pats L. Wencelius, remdamasis šv. Tomu[2]. O J. Maritain apie tai panašiai sako: „Dievas yra pati gražybė dėl to, kad Jis duoda grožį visoms sukurtoms esybėms ir kiekvienai pagal jų ypatybes, ir dėl to, kad Jis yra visokio pažinimo ir visokios šviesos priežastis". Jis yra pirmoji priežastis to vidaus šviesos spindėjimo, kurį sutinkame būtybėse bei meno kūriniuose ir kuris, intuicijos tiesiog pažintas juose, žadina mūsų nesuinteresuotą kontempliaciją.

---

1. L. Wencelius, La Philosophie de l'art chez les néo-scolastiques de langue française, Paris, 1932, Alcan, 30 psl.

2. Ten pat, 30 psl.

III. GROŽIS MENE

1. Klasikinės idealistinės ir realistinės teorijos ir jų kritika. 2. Artistinė - estetinė teorija ir kritika. 3. Anestinė teorija ir jos kritika. 4. Žmogiškai vertingoji idėja. 5. Dailiojo ir pritaikomojo meno skirtumai ir ribos. 6. Meno grožio apybrėža. 7. Meno grožio ypatybės.

Esame priėję išvados, kad mums būna tada gražu, kai pro daikto juslinę formą žmogus intuityviai pažįsta idėjos spindėjimą ir tuo pažinimu džiaugiasi dėl jo paties. Taigi, visa tai, kas turi formą, kas gali būti pažinta intuityviai nesuinteresuotai, gali teikti mums grožio. Jo gali duoti gamta, gamtos padarai, pramonės dirbiniai, meno kūriniai. Kai tariame šį pastarąjį žodį, tuoj gali kilti klausimas: ar menas, ypač dailusis menas, tik g a l i duoti grožio, o gal būt ir t u r i? Kitaip sakant, ar dailiajam menui grožio įspūdžio sužadinimas žmoguje yra atsitiktinis dalykas, kaip pramonės dirbiniams, ar jis yra esminis? Ar dailusis menas pačia savo prigimtimi turi duoti žmogui estetinio džiaugsmo maksimumą ar jis tą džiaugsmą duoda atsitiktinai?

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad dailiajam menui grožis turėtų būti esminis dalykas. Tačiau ne visi šitaip galvoja. O iš kitos pusės, jei menui, ypač dailiajam menui, grožis būtų jo prigimties būtinybė, tai dar galėtų kilti klausimas, kas gi yra tas meno grožis, kuo jis skiriasi nuo pramonės ir gamtos grožio. Šitas problemas spręsdami, mes susidursime su keliomis teorijomis, kurios nevienodai supranta meno esmę ir jo santykius su grožiu.

Pirmiausia mes susitinkame su populiariausia klasikinės krypties pažiūrų grupe, pagal kurią menas esąs svarbiausias grožio šaltinis, nes meno tikslas — kurti grožį. Kadangi visų grožio rūšių maloniausia žmogui yra gražybė, idealusis grožis, todėl jis ir pastatomas esminiu arba artimiausiu meno tikslu.

Toksai Aristotelio ir šv .Tomo sekėjas A. Farges[1] sako: „Menas vadinasi dailusis menas dėl to, kad jo vienatinis objektas — sužadinti nesuinteresuoto grožio emociją, nežiūrint nei žiūrovo nei dailininko naudos". A. Jakštas atsiremdamas A. Farges ir kitais jam artimais mintytojais sako: „Menas yra žmogiškoji grožio kūryba"[2]. Kitoj vietoj tas pats A. Jakštas sako: „Meno tikslas — kurti nauji grožio kūriniai"[3]. Tai yra gana negriežtos meno aptartys, bet ir iš jų aišku, kad A. Jakšto nuomone grožis menui būtinas. Tačiau kada imame klausti, kaip mūsų žymusis kritikas supranta grožį, tada pasirodo, jog jis jį įsivaizduoja gražybės prasme. Tai matyti iš šitų A. Jakšto žodžių: „Tikras kelias į grožį — tai išmėtytų gamtoj grožio elementų sintezė. Turim, pav., 10 dailių vaikučių; kiekvienas dailus savotiškai. Bet vienas turi ypatingai dailias akis, antras lūpas, trečias plaukus, ketvirtas kaklą, penktas smakrą ir t.t. Jei menininkas nori nupiešti idealiai gražią vaiko galvutę, tai savo paveikslui tegu duoda pirmojo vaiko akis, antrojo lūpas, trečiojo plaukus ir t.t. Tai ir bus grožio sintezė. Tas pats pritaikinta ir kitką bepiešiant, pav., gamtos reginį[4]. Iš čia pacituoto pavyzdžio matyti, kad A. Jakšto simpatijos linksta į tipinę suidealintą gražybę, į tą giedrios pusiausvyros, olimpiškai nesuinteresuotą malonų jausmą, kuris kyla, kontempliuojant pagal „aukso padalą" tobulai proporcingas ir harmoningas formas. Taigi, atrodo, šitokį grožį turi kurti menas, kaip supranta jį A. Jakštas.

Nors nesileisdamas į konkrečius pavyzdžius, panašiai, kaip A. Jakštas, kalba jėzuitas G. Sortais: „Aukščiausias meno kūrinio tikslas — idealo realizavimas[5]. O idealas yra „kūriamosios vaizduotės sudarytas tobulos gražybės tipas"[6]. Taigi, pagal G. Sortais menas bus tada dailiuoju, kai jis įkūnys tą idealų tipinį grožį, kurio siekia dauguma antikinių ir naujų laikų klasikų. Bet ar iš tikro visi dailiojo meno kūriniai turi duoti gražybės įspūdį, tą olimpiškai skaidrų gryną estetinį džiaugsmą? Ar teisingai galvoja tie, kurie šito iš meno reikalauja?

---

1 Cituota pas A. Jakštą, Meno Kūrybos Problemos, 68 psl.
2 Ten pat, 63 psl.
3 Ten pat, 32 psl.
4 A. Jakštas, Meno Kūrybos Problemos, Kaunas, 192 psl.
5 G. Sortais, Traité de Philosophie, Paris, 1924, 394 psl.
6 Ten pat, 295 psl.

Tuo tarpu tenka atsakyti trumpai. Reikalavimas, kad visi meno kūriniai būtų dailenybėmis, kurios teiktų patį gryniausį nesuinteresuotą malonumą, yra persiauras. Jis yra nepilnas persiauras, nes nevisai atsako realybei, nes, jį priėmus, ne vieną tikrą šedevrą (kaip pamatysime vėliau) tektų išbraukti iš dailiojo meno srities. Kad ir būdamas siauras tas gražybės reikalavimas mene patenkina idealistines žmonių aspiracijas ir neblogai nusako klasikinės linkmės meno esmę.

Iš tikrųjų yra tokių meno kūrinių, kurie gali būti pavadinti dailenybėmis. Jie pirmiausiai ir siekia sužadinti žmonėse grynąjį estetinį įspūdį, kuris daugiausiai teikia giedro ramaus džiaugsmo, nes jie lengviausiai prabyla į estetinę emociją. Įpratę pastebėti gamtoj, kaip jos gyvieji padarai nesąmoningai stengiasi realizuoti aukso proporcijas, pusiausvyrą, simetriją ir patys savo sieloj jausdami giedros ir harmonijos reikalą, žmonės mėgsta tas malonias ypatybes sutikti mene ir jomis gėrėtis. Todėl Myk. - Angelo skulptūra „Marija ir Kūdikis“, Raffaelio „Siksto Madona“, Poussin'o „Arkadijos Piemens“, Ingres „Šv. Marija su hostija“ arba A. Osbert'o „Antikinis Vakaras“ (žiūr. pav. 16, 18, 32) yra mėgiami net tokių žmonių, kurie turi nejautrų skonį. Yra taip pat tokių menininkų, kuriems beveik nerūpi savo kūriniais sužadinti nei religinių, nei tautinių, nei kitokių žmogiškų jausmų, bet kurie pirmiausiai siekia gražybės emocijos. Todėl tokio tipo menininkai dažniausiai tesirenka tik tokius siužetus ir temas, kurios turi savy giedros pusiausvyros, ir galimai tobulos harmonijos. O jei jie pasirenka siužetą, kuris savo esmėj turi nemalonių jausmų ir disharmonijos, tai vis dėlto jie taip tą siužetą apdirba, taip nustilizuoja, taip bent ištobulina, kad jis kuo daugiausia teiktų nesuinteresuoto džiaugsmo ir artėtų į gražybę.

Bet jei yra tam tikras skaičius klasikinio skonio menininkų, kurie savo kūriniais pirmiausia siekia gražybės įspūdžio, ir jei yra dar daugiau žmonių, kurie mene to grynojo grožio pirmiausiai ieško, iš to dar negalima daryti išvados, kad **visi** meno kūriniai turi tai realizuoti. Iš vienos pusės net žymus klasikinių tendencijų žmonių skaičius nėra dar visi žmonės, o iš kitos pusės, grynasis estetinis malonumas arba gražybės jausmas neapima visų estetinių jausmų. Gražybė — tai tik viena jų rūšis, viena estetinių džiaugsmų kategorija, tiesa, pati simpatiš-

kiausia. Dėl jos vienos nedera išbraukti kitų netokių malonių, bet nemažiau reikšmingų estetinių kategorijų, kurias sutinkame dailiajame mene.

Ir iš tikro, jei sutiktume, kad menas yra tik gražybės kūryba, tada net tragedijos ir komedijos pasaulinių šedevrų nebegalėtume laikyti dailiojo meno kūriniais. Prie tokių prasilenkimų su meno tikrove prieitume todėl, nes tragedija ir komedija atsiremia respektyviai tragizmu ir komizmu, kurių prigimty glūdi disharmonijos principas. Tiek komedijos šedevro sukeliamas komizmo jausmas, tiek tragedijos — tragizmo (žiūr. pav. Nr. 34), yra mišrūs jausmai, kitos kategorijos negu gražybė. Kitos kategorijos negu gražybė yra ir kilnybė, kurią prancūzai vadina le sublime, o vokiečiai — das Erhabene. O kilnybę, kad ir rečiau, bet taip pat sutinkame mene (pav., ties didžiulės gotinės katedros šedevru, žiūr. pav. 10, 19, 24). Taigi, kaip netinka mišriųjų estetinių jausmų suplakti su grynuoju, kuriuo yra gražybė, taip pat nedera, kad dėl gražybės būtų išbraukti iš dailiojo meno pasaulio visi tie kūriniai, kurie turi giliai estetiškai žmogiškos prasmės, bet nutolsta nuo grynojo olimpinio grožio emocijos. Gražybės pirmiausia siekia tik kai kurie kūriniai, ypač klasikinės krypties menininkų, toliau ar arčiau susijusių su graikų grožio koncepcijomis, bet yra visa eilė kitų estetiškai vertingų dalykų, kurie siekia kitų žmogui brangių tikslų, suderintų su nesuinteresuotu estetiniu malonumu.

Tuo tarpu dar nedėstydami pozityviai, kaip reikia suprasti grožį mene, turime paliesti tą pažiūrą, kuri tiki, kad menui grožio paveikslu, modeliu turi būti gamtos grožis. Remdamasis gamtos stebėjimu, šita linkme yra davęs pas mus stiprių sugestijų jau mūsų minėtas A. Jakštas savo straipsniuose „Amžinoji Poezija ir jos kūryba“[1] ir „Matematiškasis Meno dėsnis“[2]. A. Jakšto ir kai kurių kitų nuomone, menininkas turįs mokytis grožio iš gamtos. Joj jis gali pastebėti įvairumą, taisyklingumą, dažnai vadinamąją aukso proporciją ir simetriją, kuriuos reikia pritaikyti mene, siekiant grožio.

Iš pirmo pažvelgimo iš tikrųjų atrodo, kad objektyvosios

---

1. Židinys, 1932. XVI tomas, psl. 146 ss. ir 13.
2. Meno Kūrybos Problemos.

gražybės ypatybės gali būti meniškojo grožio kriterijais. Tačiau, kiek giliau dalyką patyrinėjus, pasirodo, kad jos nepaliečia meniškojo grožio esmės, nes jas turintieji dalykai nebūtinai siekia sužadinti estetinį gerėjimąsi. Paimkime gerai padarytą lėktuvą, automobilį ar net elegantiškos damos batelį. Panagrinėję juose rasime objektyvių grožybės savybių tokių, kaip įvairių elementų harmoninga vienybė, proporcija ir gal net simetrija (lėktuvas, sakysim, labai simetringas). Tas ypatybes turintieji daiktai gali būti estetinio gėrėjimosi objektai, bet dėl to jie dar nebus dailiojo meno kūriniais. Gamtoj dažnai sutinkamos harmoninga vienybė, auksinė proporcija ir simetrija, kurios yra fizinės būties sąrangos savybės, gali būti svarbios objektyvios grožio ypatybės apskritai, bet meno kūriny jos gali kitaip reikštis negu gamtoj (žiūr. pav. 1, 12, 14). Iš kitos pusės, kaip sakyta, ir gamtoj tos grožio ypatybės nevienodai iškyla. Tiesa, kad organinė arba harmoninga vienybė meno kūriniui yra būtina, tiesa, kad auksinė proporcija ir simetrija yra malonios žmogui ir mene pageidaujamos, tačiau nei harmoninga vienybė, nei auksinė proporcija, nei simetrija nėra iš esmės meniškosios ypatybės, ar meno grožio savybės. Ir harmoninga vienybė mene yra kitokia negu gamtoj, ir proporcijos ne tos, nes meno kūrėjas gali sukurti savas, kitokias negu gamtoj.

Ieškoti normų meno grožiui objektyviose gamtos grožio ypatybėse būtų ir tam tikrų pavojų pačiam dail. menui. Pirmiausia tuo keliu einant, galima būtų atsidurti į negyvą, sausą akademizmą, kuris tapyboj ar skulptūroj tenkinasi proporcingai nuaugusių nuogų ar pusnuogių modelių vaizdavimu. Bet akademizmas, kuriąs meną pagal žinomas taisykles, gali duoti nuobodžių kūrinių (pav. 20), be jokios gyvos kūrybinės dvasios prasiveržimų. Iš kitos pusės ieškant meno grožio idealo gamtos tobulose formose, galima nukreipti meną į tą sausoką suidealintą tipiškumą, kuris reiškėsi XVIII am. (pav. 28), arba į tą pasaldintą tipizuojantį idealizmą, kuris neretai pasireiškia bažnytiniuose pramonės paveiksluose ir statulose, kur beveik kiekviena šventoji yra gražiausia maloniausia moteris, nors ji labai panaši į kitą šventąją.

Greta žmonių, kurie pataria menui orientuotis pagal gamtos tobuląsias formų ypatybes, yra kitų, kurie gamtos grožio visai nepripažįsta, kuriems vieninteliu grožiu tėra meno grožis.

Tokios nuomonės šalininku yra italas B. Croce. Jis sako: „Palikime retorikams ir girtiems žmonėms reikalą teigti, kad gražus medis, graži upė, aukštas kalnas arba dar gražus arklys ir graži žmogiška figūra yra aukštesni už kūrinius, sukurtus Michel-Angelo kaltuko, ir už Dantės eiles, ir pasakykime, turėdami daugiau racijos, kad „gamta" yra kvaila santyky su menu, ir kad ji yra „kurčia", jei žmogus jos neprakalbina"[1]. Taigi, Croce nėra gamtos grožio ir nėra jokio kito grožio, kaip tik tas, kuris būna žmogaus išreikštas, t. y. nėra kito grožio, kaip meno grožis. Jei taip siaurai tesuprastume grožį, kaip jį supranta Croce, tai meną iš tikro galėtume pavadinti žmogiškąja grožio kūryba.

Matydami, kad meno kūriniai duoda giliausių estetinių pergyvenimų ir dar šį tą daugiau, tokie estetikai kaip prancūzas Ch. Lalo prieina beveik tokių pat išvadų, kaip B. Croce. Jis, tiesa, visai nepaneigia gamtos grožio, o tik nenori duoti jam savarankiškos estetinės vertės. Ch. Lalo sako: „Iš tikrųjų, gamta tik tada teturi estetinės vertės, kai ji yra žiūrima pro meną, kai yra išversta į kalbą kūrinių, artimų technikos suformuotai dvasiai. Kalnai pasidarė nuo to laiko gražūs, kai mes virtome romantikais. Graikų, lotynų ar prancūzų klasikams jie buvo indiferentiški arba biaurūs. Priešingai pagražinta prancūziškų parkų gamta buvo romantikų ir realistų laikoma bjauria. O iš tikrųjų yra „anestetiškas" (arba neutralus) žalios nepaliestos gamtos grožis ir yra „pseudoestetinis" tipiškosios, išpuoštos arba atrinktos gamtos grožis; pagaliau vienintelis tikrai „estetiškas" grožis pats iš savęs yra meno grožis[2].

Pagal Lalo tikrasis grožis yra ne tada, kai vaizduojamas gražus gamtos objektas, bet daiktas įgauna estetinę vertę, kai jis yra apdirbtas individualios žmogaus t e c h n i k o s. Juk sako Lalo, kad: „Gražios moters paveikslas nėra būtinai gražus paveikslas. Ir iš prigimties negražios arba nereikšmingos moters portretas gali būti šedevru[3]. Pažiūrėkite, sako, į ispano Velasquez ar Rembranto kūrinius, kiek ten yra negražių dalykų gražiai atvaizduotų. Tiesa, klasikai stengiasi imti tik gražius

---

[1] B. C r o c e, Bréviaire d'Esthétique, Paris, Payot, 1923, 55 psl.
[2] C h. L a l o, L'Esthétique, Paris Alcan. 1927, 5 psl.
[3] Ten pat, 7 psl.

dalykus ir juos gražiai vaizduoti, bet kiti menininkai gražiai vaizduoja ir indiferentiškus grožio atžvilgiu objektus. Jie pasidaro gražūs tik dėl menininko techninio veikimo, dėl stilizacijos, nes „menas yra stilizacija, o gamta be stiliaus yra anestetiška“ (neutrali)[1].

Net negraži gamta, menininko apdirbta, perėjusi per jo išvystytą ir tobulą asmeninę techniką lieka graži. Taigi, menui, sulig Lalo, grožis yra privalomas ir tėra tikras tik mene, nes čia tėra galima individuali technika.

Kad menininko technika yra svarbus dalykas dailiojo meno kūriniui, tai tiesa, dėl kurios turime pritarti Lalo. Bet negalime sutikti su juo, kai jis gamtai nenori duoti jokios estetinės vertės. O taip atsitinka su Lalo greičiausia todėl, kad grožį temato kūrėjo technikoj. Prieš šitokį grožio supratimą pasišiauštų jau minėtas B. Croce ir pasakytų, kad: „Tos dvi veiklumo formos taip labai skiriasi viena nuo kitos, kad galima būti dideliu menininku ir blogu techniku“[2]. „Technika nesukuria meno; menas gali egzistuoti ir prie netobulos technikos“, sako A. Jakštas versdamas A. Fulcrano mintis[3]. Iš tikrųjų viena technika meno kūrinio grožio neišaiškiname. Juk savo techniką turi siuvėjas, modistė, stalius, ją turi inžinierius statąs lėktuvą, ir t.t. Nors toji gera technika padaro jų amato vaisių prieinamesnį estetiniam pasigėrėjimui, tačiau nepadaro tikro dailiojo meno kūrinio, o eventualiai galimas estetinis pasigėrėjimas jų darbo objektu nėra esminis, o tik atsitiktinis antraeilis.

Matydami, kad viena gražybe, estetiškumu ir net techniniu veiklumu negalima išaiškinti meno kūrinio esmės, kai kurie estetikai metasi į kitą kraštutinumą, mėgina sukritikuoti grožio reikalavimus mene, ir juos pakeisti visai kuo kitu. Tokią anestetinę srovę, meno esmės ieškant, sudaro daugiausia vokiečių mokykla, K. Fiedler, Dessoir, R. Hamann, W. Woringer ir Utitz, kurie specialiam meno kūrinio prigimties tyrinėjimui yra sukūrę net atskirą estetikos šaką, kurią jie vadina Allgemeine Kunstwissenschaft.

Vienas iš tos mokyklos šalininkų W. Woringer štai kaip maždaug kritikuoja tą estetiką, kuri iš meno kūrinio reikalau-

---

1 Ten pat, 9 psl.

2 B. Croce, Bréviaire d'Esthétique, 54 psl.

3 A. Jakštas, Meno Kūrybos Problemos, 18 psl.

ja gražybės, arba tik grožio apskritai. Woringer mano, kad iš kiekvieno kūrinio mes neturime teisės reikalauti gražybės arba estetiškumo, nes mūsų europiečių skonis nėra viso pasaulio skonis, ir europiečių menas nėra pavyzdys visam pasauliui. Mūsų estetika esanti tik sistematizuota psichinių reakcijų visuma į klasikinį graikų meną. Mat, graikai, kurdami meną, siekė tam tikros formos, kuri mūsų sąmonėj sužadina tam tikrą reakciją, kuri duoda tobuliausį estetinį pasitenkinimą. Bet jei graikų menas, ir jo įtakoj išaugęs porenesansinis ir naujasis klasikinis menas siekia grynojo grožio, t. y. tokio gryno, sveiko giedraus pasitenkinimo, kur nėra jokio nemalonaus jausmo, tai dar nereiškia, kad visų laikų ir visų tautų menas to būtinai turi siekti. Todėl labai dažnai atsitinka, kad išeidami iš klasikinio meno estetikos mes esame šališki ir nemokame įvertinti kitų kraštų, pav., negrų ar japonų meno. Dėl tos pat klasikinės estetikos mes pasmerkią tokio Debussy ar Igor Stravinskio muzikos netobulus akordus tik todėl, kad jie visai nepanašūs į mums įprasto Bacho akordus ir harmoniją.

Estetika, kuri stato vieninteliu meno tikslu gražybę ir kuri remiasi vien klasikinio idealo interpretavimu, negalinti išaiškinti net bizantinio ar gotinio meno. Mat, gotinis menas siekęs visai kitokių tikslų, o ne grožio. Taigi, norint suprasti gotinio ir kiekvieno kito stiliaus psichologiją ir estetiką, reikia viską imti plačiau[1]; reikia gilintis į specialinius meno kūrinio tikslus, į jo materiją, į jo techniką.

Išdėstęs W. Woringerio mintis, E. de Bruyne priduria, kad negalima tenkintis graikų įtakoj esančia estetika ir todėl, kad mes gerai nežinome, ar graikai tesiekė tik vieno estetinio pasitenkinimo. O gal jiems grožis buvęs tik priemone siekti kitiems, religiniams, tautiniams, valstybiniams, moraliniams tikslams.

Šitą Woringer'io, E. de Bruyne anestetinę tezę meno prigimties aiškinime stipriai remia vienas jos kūrėjų R. Hamann. Jo manymu plačią sritį mene užima vadinamasis iliustratyvinis menas, kurio kūriniai nori patenkinti žmogaus etinius, religinius, intelektualinius tikslus. „Kiekvienas religinis menas, sako

---

[1] Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, Bruxelles, 1930, 43 psl.



4. M. Grünwald: Nukryžiavimas (ca 1510)



5. Limpias Nukryžiuotasis

R. Hamann[1], yra iliustratyvinis ir tam sukurtas, kad garbinimo ir maldos dalykai būtų kaip galima arčiau prieinami religiniam jausmui, ir kad sunkiai suprantami ir įsivaizduojami objektai įgytų apčiuopiamos tikrovės, į kurią siela su savo viltimis ir troškimais galėtų krypti. Visas vidurinių amžių menas savo santykių turtingumą atiduoda tik tam, kuris yra taip įvesdintas į jų turinio istoriją, kad vardai ir sąvokos yra savi, arba kuris jų aistringai klausiasi, kad galėtų su jais tikrai santykiauti". O tiems žmonėms, kurie iš vidurinių amžių bažnytinių paveikslų reikalautų, kad jie tevaizduotų tai, kas savaime suprantama, R. Hamann[2] mano, kad jiems būtų galima šitaip pasakyti: „Jus, kurie įeinate į mūsų bažnyčias su profaniškais estetiniais jausmais, jus reikia išginti iš bažnyčios su botagais, kaip pirklius; eikite į savo muziejus ir teatrus, jei norite „gėrėtis"; mūsų bažnyčios netarnauja estetiniam smagumui, bet religiniam stiprinimui, ir mūsų paveikslai pamokytam tikinčiam žmogui visai suprantami".

Menas tarnauja taip pat kolektyvo jausmams išreikšti ir gimdo religines statulas, paveikslus, didžiulius paminklus tautos ar žmonijos didvyriams pagerbti. Jei menas padeda siauresniam šeimos gyvenimui, jis kuria portretus, biustus, miniatiūras. Kai kuriuos tų dalykų galima pasidaryti mechaniškai, bet mes norime, kad juos darytų menininkas, nes siekiame tam tikro idealo. Mes garbinamą tautos herojų norime įsivaizduoti ne tokį, koks jis atrodė jo kamerdineriui, bet tokį, koks tautos vaizduotėj yra susidaręs, bet ir panašus į gyvenusį. Iš mylimo asmens portreto reikalaujame, kad jis būtų panašus į tą žmogų, bet drauge malonesnis, idealesnis, toks, koks jis atrodė mūsų mylinčiai širdžiai, o ne toks, koks jis atrodė indiferentiškiems pašaliečiams. Vadinas, ir čia iš meno mes reikalaujame pirma kažin ko kito, o ne estetiškumo, gražumo. O jei menas iliustruos mokslo veikalus, vėl bus pirma reikalaujama ko kito. Tokiu būdu „visa iliustratyvinio meno sritis nėra estetiška", sako R. Hamann[3], nes meno kūrinys čia yra santykiuos su praktine realybe ir yra įtrauktas į žmogaus mokslinį, etinį arba religinį gyvenimą".

---

[1] R. Hamann, Aesthetik, Leipzig, 1919, 11 psl.
[2] Ten pat, 11 psl.
[3] Ten pat, 16 psl.

Išdėstęs šitas R. Hamanno pažiūras E. d. Bruyne[1] nuo savęs priduria: „Jeigu koks fetišas būtų indiferentiškas religiniam jausmui ir teprabiltų tik į estetinį jausmą, tai primityvusis žmogus nežinotų, kam jis reikalingas. Drama savo prigimtimi faktiškai daro moralinės ir socialinės įtakos... Tokia M i s s a S o l e m n i s, pasilikdama muzikos kūriniu, turi kitų tikslų negu gedėjimo maršas arba simfoninis šokis", išvadžioja E. de Bruyne. Tačiau visų anestetinės krypties aiškintojų mintis sureziumuoja tas pats E. de Bruyne, kai jis sako[2]: „Kaip gamta, kad būtų tuo, kuo yra, neturi būti estetinio pasitenkinimo objektu, taip pat ir menas, kad užsitarnautų šitą vardą, neturi iš esmės siekti estetinio malonumo". Pasakyta gana aiškiai: kad menas būtų menu, jis nebūtinai turįs siekti grožio.

Tačiau ar tai tiesa? Ar visoks menas neturi siekti grožio? Ar jo neturi siekti ir tas menas, kuris vadinasi dailiuoju? Atrodo, kad bent šiam pastarajam jis nėra atsitiktinis. Jei jo nelaikytume esminiu, nuklystume į šunkelius, kuriuose nebepajėgtume dailiojo meno atskirti nuo kitų veikimo sričių. Taip ir atsitinka su komunistinio ir fašistinio meno atstovais ir kai kuriais modernistais. Antai, Ozenfant ir Jeanneret[3], atmesdami estetinį malonumą, kaip esminį dailiojo meno elementą, sako: „Didysis menas nėra pramogos menas; padaryti malonumą meno baze, reiškia jį nusiųsti į virtuvę; meno vienintelis tikslas yra jaudinti; jei jam duodamas šis tikslas, šis vienintelis tikslas, bus suprantama, kodėl individualiniai sprendimai mažai tereiškia; svarbu, kad jis jaudintų. Partenonas visus galingai jaudina, net tuos, kuriems jis nepatinka; kas čia svarbu, tai sukeltos emocijos intensyvumas", įrodinėja tie autoriai.

Bet jeigu tik emocijos intensyvumas mene būtų svarbu, tada cirko akrobatiniai numeriai ir bokso rungtynės būtų pranašesni menai, nes tie dalykai dar labiau jaudina, negu tapyba ar skulptūra. Agitacinė demagogiška prakalba labiau jaudina negu Putino „Rūpintojėlis", kabaretinis fokstrotas labiau jaudina negu M. von Weberio „Kvietimas šokiui" baletas. Bet joks

---

1. Esquisse d'une philosophie de l'art, 47 psl.

2. Ten pat, 33 psl. De même que la nature pour être ce qu'elle est, ne doit pas être objet de satisfaction esthétique, de même l'art, pour mériter son nom, ne doit pas essentiellement tendre au plaisir esthétique.

3. La Peinture moderne, Paris, Crès, 172 psl.

meną gerbiąs žmogus antrųjų neiškeis į pirmuosius, nes ir Putino „Rūpintojėly“ ir Weberio „Kvietime šokiui“ emocija yra išreikšta estetiniu būdu, arba, kitaip sakant, emocija yra pajungta grožiui. Ir iš tikro, grožis ir emocija meno kūriniui yra esmingi ir neatskiriami, o dailusis menas be grožio yra nesuprantamas. Priėję šitų išvadų, su pasitenkinimu galime konstatuoti, kad net kitokių filosofinių įsitikrinimų žmonės, kaip V. Bach[1], prieina tos pačios nuomonės sakydamas: „Atskirti meną nuo estetiškumo yra vienas iš tų paradoksų, kuriuos mėgsta vokiečių estetikai ir kuriuos griauti tiesiog nepatogu, nes jie taip mums atrodo priešingi paprastajai realybei. Žinoma, svarbiausia yra žinoti, kas suprantama estetiškumu ir menu. Jei iš vienos pusės estetiškumu suprasime sritį, kur tironiškai viešpatauja Grožio idėja, pastovi ir nepajudinama su nepalenkiamomis normomis ir kuri griežtai atmeta visa, kas su jomis nesutaria, o iš kitos pusės menu suprasime visą žmogaus kūrybą, nežiūrėdami, kokioj srity ji besireikštų, aišku, kad tarp šitų dviejų žmogaus dvasios realizacijų yra neperžengiama praraja. Bet jei estetine sfera laikysime nesuinteresuotos intuityvinės kontempliacijos sferą ir jei darysime skirtumą tarp menų ir dailiojo meno — o mums rūpi kaip tik šis vienintelis, — tada priešingumas tarp tų dviejų zonų išnyksta ir nepertraukiami ryšiai, kurie jungia vieną su kitu, aiškiai matyti iš pirmo žvilgsnio“.

Kitaip sakant, grožis ir menas turi savo sferas, kurios susikerta ir nemaža dalim sutampa. Tos sutampančios sritys ir priklauso dailiajam menui, o toji meno sritis, kuri nesutampa su estetine grožio sfera, tenka pritaikomajam ir pramonės menui. Anestetinės srovės teoretikų tokių, kaip R. Hamann ir E. de Bruyne, svarbiausioji klaida ir yra ta, kad jie savo išvadžiojimuose neskiria grynojo, arba dailiojo, meno nuo pritaikomojo ir pramonės meno. O kaip ir koks skirtumas darytinas tarp menų, pamatysime vėliau.

Šiuo kartu bus pravartu pabrėžti tiesingumą tų minčių, kurias anestetinės srovės atstovai teigia. Kai W. Woringer galvoja, kad graikų ir renesanso menas nėra vienintelis, pagal kurį turi orientuotis kitų stilių ir kitų tautų menas, reikia su juo sutiki. Kada W. Woringer nurodo, jog žmogus greta este-

---

1. Esthétique, art et science de l'art. Revue d'Art et d'Esthétique, Paris, 1935, 38 psl.

tinių turi ir kitų svarbių vertybių, reiškiamų mene, reikia pritarti. Taip pat reikia sutikti su R. Hamannu, kad Kryžiaus kelių daugelis paveikslų siekia pirmiausia religinės minties ir jausmo, kad Madona, kuri tėra graži atvaizduota moteris, neturėtų rasti vietos bažnyčiose. Taip pat reikia pritarti E. de Bruyne, kad Missa Solemnis turi kitų tikslų negu gedėjimo maršas ar simfonijos. Taip yra, nes kiekvienas meno kūrinys turi specialų tikslą, tik jam vienam esmingišką. Kurdamas iškilmingųjų mišių muziką, kompozitorius joje gali reikšti meilės, garbinimo, dėkingumo, baimės ir nusižeminimo jausmus Visagaliui, o kurdamas gedimąjį maršą, jame gali įdėti liūdesio, rezignacijos ir gal net maišto jausmus reiškiančių motyvų. Kai skaitome Šekspyro „Hamletą", mes jaučiame, kad autorius norėjo atvaizduoti likimą jauno išmokslinto, jautraus, silpnavalio jaunikaičio, kuris nežino, kur tiesa, kai reikia pareigą vykdyti. Kai žiūrime to paties genialaus anglų dramaturgo „Romeo ir Juliją", mes matome, kad čia autorius norėjo parodyti dviejų jaunų širdžių gaivalingą meilę, kuri yra galingesnė už visas kliūtis ir mirtį. O kai sekame Šillerio „Viliaus Telio" scenas, mes pergyvename laisvės ir savo krašto meilę, kuri brangi ne tik šveicarui, bet ir kiekvienam žmogui. Taigi kiekvienas meno kūrinys turi specialų tikslą, menininko ir jo pasirinktos idėjos nulemtą.

Bet ką tik pacituoti pavyzdžiai rodo, kad dailiojo meno idėjos, kurios yra specialiuoju tikslu kiekvienam kūriniui, nėra abstrakčios, loginės ar matematinės idėjos. Missa Solemnis, iškilmingųjų mišių muzikoj paprastai pravedamas, kiek galima, religinės idėjos, „Romeo ir Julijoj" realizuota galingos ištikimos meilės idėja arba tam tikra erotinė idėja, „Viliuj Tely" įkūnyta laisvės ir tėvynės meilės idėja arba tam tikra visuomeninė — patriotinė idėja. Galima būtų ir daugiau pavyzdžių išskaičiuoti, ir vis pamatytume, kad dailiojo meno idėjos yra labai tolimos nuo loginių arba matematinių idėjų.

Kada mes sakome, kad žmogus yra protingas gyvulys, arba kad $2 \times 2 = 4$, tai šitos tiesos arba idėjos teprabyla į mūsų protą, bet nieko nesako mūsų emocijoms. Vadinas, logiškos, teoriškos esmės suvokimas palieka mus šaltus, lyg mūsų gelmių visai neliestų. Kitaip yra su meno idėjomis. Jos atrodo mums artimesnės, „šiltesnės", žmogiškai vertingesnės, lyg gilesnės.

Suvokimas arba intuityvinė percepcija meno idėjos, arba idėjos, turinčios žmogišką vertę, mus jaudina. Kai mes suvokiame, ką reiškia žmonėms mirtis, sąžinės griaužimas, atsidavimas Dievo Apvaizdai, savo krašto netekimas, pasiaukojimas žmonijos labui, meilė artimui, vyriškio ir moteriškės meilė, tėvų ir vaikų meilė, gamtos meilė, kerštas ir t.t., mes negalime pasilikti šalti, nes jaučiame, kad tos idėjos kažin kaip artimai paliečia mūsų širdį ir verčia vienaip ar kitaip nusistatyti net mūsų valią. Taigi žmogiškai vertingos idėjos, kurias realizuoja dailiojo meno kūriniai, prabyla ne tik į protą, bet į visą žmogų, ypač į jo emocijas. Todėl kai kurie estetai net sako, kad menas įkūnija emocionalias idėjas.

Taigi tikras didelis menas dažniausiai ir, drįskime pasakyti, net visada tesiima estetiškai realizuoti tokius dalykus, kuriuos emocionaliai gali pergyventi ne vienas atskiras žmogus — individas, bet žmonės, tauta, tautos. Čia nelabai svarbu, kas mes būsime, ar religingi, ar ateistai, ar liberalai, ar internacionalistai, ar patriotai, mes visi nejučiomis instinktyviai pripažįstame, kad jusliniai, erotiniai, estetiniai, patriotiniai, socialiniai, religiniai dalykai „turi tam tikrą prasmę visų žmonių elgesiui, ir vaidina tam tikrą rolę žmonijos kultūrinėje evoliucijoje" (E. de Bruyne). Galime būti viengungiai ar vienuoliai, tačiau kada bus kalbama apie motinos meilę savo vaikui, mes instinktyviai jaučiame, kad tokie dalykai šiltai artimi tiek europiečiams tiek juodukams.

Tiesa, kad į erotinius, visuomeninius, religinius ir kitus suminėtus dalykus ne visi vienodam laipsny reaguoja, bet vis dėl to reaguoja, nelieka indiferentiški. Štai mes ir priėjom prie vieno esmiškiausio dailiojo meno punktų, būtent, prie jo idėjų. Kaip matome, jo idėjos prabyla į visą psichofizinį žmogų, ypač į jo emocionalinę prigimtį, tuo tarpu kai žmogaus sukurtos pramonės gaminio idėjos yra dažniausiai matematinės idėjos. Lėktuvo idėja bus matematiška paukščio idėja, matematiška paukščio schema, konkrečiai pritaikyta žmogaus skraidymui. Automobilio idėja yra realizuota save traukiančio vežimo matematiška idėja. Tiek lėktuvo, tiek automobilio, tiek laikrodžio, tiek auskaro ar apyrankės idėjos yra lyg sausos, mūsų širdies giliau nepaliečia, palieka mus dvasiškai indiferentiškus, nesužadina mumyse žmogiškos simpatijos, nežiūrint to, kad patys daiktai būtų naudingi ir net gražūs.

Visai kitaip būna su meniškomis idėjomis, kurias suvokiame praktiškai nenaudinguose kūriniuose. Ką tie kūriniai reiškia, tai prabyla į mus, kaip žmones, kaip psichines būtybes, kurios intuityviai jaučia reiškiamą vertę. Štai kodėl ir sakome, kad dailiojo meno idėjos yra emocionalinės idėjos arba žmogiškai vertingos idėjos[1].

Kada kūrėjas šitokią žmogiškai vertingą idėją realizuoja medžiagoje, jis siekia specialiojo tikslo, kuris yra esminis tik tam kūriniui. Anestetinės srovės atstovai, tokie kaip E. de Bruyne, ir mano, kad nieko kito menininkas nesiekia ir neturi siekti. Sulig jais nesirūpindamas grožiu, nesisielodamas estetiniu žiūrėtojo pergyvenimu, menininkas pasiekiąs savo tikslą. Mums atrodo, kad šitaip jis savo, kaip menininko, tikslą pasiekia tik iš dalies. Ar negali atsitikti, kad siekdamas specialiojo kūrinio tikslo — tik žmogiškai vertingos idėjos realizavimo — menininkas gali nukrypti į naudingumo ir suinteresuotumo sritį, į kurią patenka pramonės dirbiniai ir pritaikomasis menas?

Kada žmogus lieja gražią vazą, jis nori pirmiausia, kad joje būtų galima įmerkti gėles, o tik antroj vietoj stato jos grožį; kada siuvėja siuva elegantišką balinę suknelę, ji pirmiausia stengiasi, kad šitas pritaikomojo meno kūrinys — suknelė — tiktų ponios kūnui, kad ji padarytų pačią ponią gražesnę, o visa kita eina paskui šį specialųjį tikslą; kada inžinierius konstruktuoja automobilį, jis pirmiausiai žiūri, kad tas automatiškas vežimas būtų patogus, greitas ir patvarus, o tik jau paskui gražus. Taigi pramonėje ir net pritaikomajame mene grožis yra ne esminis, daugiau — atsitiktinis ar pridedamas dalykas. Esminis dalykas — jo praktiškumas, kad būtų lengvai gerai panaudojamas gyvenimiškiems interesuotiems tikslams. Nors pramonės gaminiai ir individualiai padaryti pritaikomojo meno dalykai (automobilis, keramikos vazos, kilimai, papuošalai), turėdami formą, gali būti estetinio malonumo objektai, nors jie to estetinio džiaugsmo net gali siekti, tačiau pirmoj eilėj jie turi patenkinti praktikos reikalus. Jei kilimo nebus galima ištiesti ant sienos ar grindų (aslos), jis bus nereikalingas; jei ir gražiausių brilijantais nusagstytų batelių da-

[1]. Plačiau apie meno kūrinio idėją skaityk skyriuje „Idėja ir medžiaga".

ma negalės užsimauti ir su jais baliuje pasirodyti, jie nustos savo prasmės, nes tų visų dalykų specialus tikslas — būti pirmoj eilėj naudingiems, o tik paskui gražiems.

Visai kitaip yra su dailiojo meno kūriniais. Jie siekia duoti estetinį džiaugsmą, nors drauge ir turi specialų tikslą — tam tikros žmogiškai vertingos idėjos perteikimą. Kaip pramonės ar pritaikomojo meno dalykas nustoja prasmės, jei netinka kokiam praktiniam reikalui, taip dailiojo meno kūrinys nebebetektų savo reikšmės, jei jis nebežadintų estetinio džiaugsmo. Kai kabiname kilimą, norime, kad jis pridengtų sienos šaltą nuogumą ir teiktų jaukumo; kai kabiname kambary dailų paveikslą, mes džiaugiamės pačiu paveikslo prasmingumu ir grožiu, kartais visai nepagalvodami, kad jis gali kokį sienos lopą užkloti. Taigi, dailiajam menui grožis, nesuinteresuotas malonumas, yra esminis, su kuriuo glaudžiai susiderina kiekvieno kūrinio specialusis tikslas — tam tikros žmogiškai vertingos idėjos perteikimas. Kitaip sakant, mene grožis glūdi estetiškame žmogiškai vertingos idėjos atvaizdavime.

Neužtenka, kaip galvoja anestetai (E. de Bruyne), tik tos žmogiškos idėjos bet kokio sugestyvaus atvaizdavimo ar perteikimo, nes, besirūpinant tik vien pačiu perteikimu, galima kūrinį nublokšti į praktišką pritaikomojo meno sritį. Pavyzdžiui, įsivaizduokime, kad menininkas nori atvaizduoti paveiksle moters erotinę prasmę. Jei šitą žmogiškai vertingą idėją jis sieks realizuoti su visu intensyvumu, negalvodamas apie kūrinio grožį, jis gali sukurti tokį dalyką, kuris prilygs pornografiniams paveikslams. Ir mes žinome, kad tokių paveikslų ne tik gali būti, bet ir yra. Jeigu tokie paveikslai, sukeldami gašlius geismus, nutraukia žiūrėtoją į biologinę praktinę sritį, tai kodėl šitokio neva meno kūrinio nelaikyti pritaikomuoju? Juk šitame atsitikime jis patenkina paprastus biologinius reikalus panašiai, kaip patogus automobilis.

Ir ne tik stiprios erotinės prasmės gašlių pozų menas dėl menko estetinio atvaizdavimo gali būti seksualinis pritaikomasis menas. Taip gali būti ir su kitomis žmogiškai vertingomis idėjomis. Štai, pav., šeimyninis skurdas dėl to, kad tėvas neturi darbo. Vienas rašytojas gali taip šiurpiai ir klaikiai atvaizduoti badaujančius, ligotus ir klykiančius vaikus, kad skaitytojas gali pasijusti kaip košmare; jis gali su tuo badaujančios šeimos tėvu bedarbiu sugniaužti kumštis ir užsidegti socialinio

keršto ugnimi. Ir kada šitokio suerzinimo ir įdilginimo pirmiausiai sieks rašytojas, jis sukurs daugiau pritaikomąjį negu dailųjį kūrinį. Jei autorius vaizduos taip ir tokias žmonių nelaimes, kad skaitytojui ir žiūrėtojui nuolat riedės ašaros, tai toks jo melodramatinis kūrinys taip pat bus daugiau pritaikomasis graudinamasis menas negu dailusis, nes ašaras spaudžiantis elementas persvers estetiškąjį. Tiesa, kad ir verkti kai kada ir kai kam malonu, bet atsiminkime, kad ne kiekvienas malonumas yra estetiškas. O jei meno kūrinys pirmoje eilėj patenkina vieną ar kitą biologinį ar praktinį reikalą, tai jis ir dera laikyti pritaikomuoju, o ne dailiuoju.

Bet apie šituos mūsų išvedžiojimus kai kas gali pasakyti, kad seksualiniai gašlių pozų paveikslai, agitaciniai natūralistiškai brutalūs socialinio skurdo vaizdai, ašaringosios melodramos ir jaudinantieji klaikūs kriminaliniai romanai netinka skirti į pritaikomojo meno sritį, nes paprastai jie realizuoja žmogiškai vertingas idėjas, tuo tarpu kai pramonės arba paprasto pritaikomojo meno dalykai, atrodo, dažniausiai įkūnija matematiškas idėjas. Iš tiesų, pramonės dirbiniai ir daugelio žmonių vadinamieji pritaikomojo meno dalykai dažnai realizuoja abstrakčias matematiškas idėjas. Bet ar įprastiniai skirtumai yra visada teisingi? Ar tie meno dalykai todėl vadinasi pritaikomaisiais, kad jie dažniausia realizuoja matematiškas idėjas? O gal jie vadinami pritaikomaisiais kaip tik todėl, kad jie praktiškai kam nors tarnauja? Atrodo, kad kaip tik dėl šito vadinami pritaikomaisiais, kad pirmiausiai patenkina tam tikrą praktikinį reikalą. Antai, krištoliniai ir sidabriniai išpjaustyti ir išgraviruoti indai tarnauja biologiniems valgymo - gėrimo reikalams, iškilmingi apdarai (bateliai, suknios, kostiumai) ir įvairūs papuošalai — apsidengti ir pasipuošti; žiedai, medalionai, medaliai, ordenai — brangiems asmenims ar įvykiams prisiminti; įvairūs kambarių baldai — vėl biologiniems patogumams. Ir visi čia suminėti dalykai įeina į pritaikomojo meno sritį ne todėl, kad dauguma jų realizuojamų idėjų yra matematiškos, bet kad jie patenkina žmogaus gyvenimo praktinius reikalus. O tie reikalai gali būti ne tik aplinkybių sudaryti, ne tik biologiniai, bet ir afektiniai - emocionaliniai. Kaip baldai, indai, drabužiai yra priemonės biologiniems reikalams patarnauti, taip statulos, paveikslai, eilėraščiai, romanai, apysakos, šokiai, muzika gali būti priemonėmis praktiškiems sek-

sualiniams, socialiniams, keršto ir simpatijos, doriniams ir religiniams jausmams patenkinti. Jei jie pirmoj eilėj šito siekia, jei jie šitai taip akcentuoja, kad estetinis momentas lieka nustumtas į antrą vietą ar visai nustelbtas, tada šitokius kūrinius dera laikyti pritaikomaisiais.

Kada koks kūrinys prabyla į emocionalinę žmogaus prigimtį pirmiausia interesuotai, kada dėl to jį dera skirti į pritaikomojo meno sritį, tai gali atrodyti kiek neįprasta tol, kol mes vadovaujamės menkai moksliškais negriežtais plačiosios publikos skirstymais; bet reikia tiksliau kalbėti, jei norime žinoti, kada kūrinys yra pritaikomojo pobūdžio ir kada dailiojo. Negalime tenkintis plačios publikos įprastiniais skirstymais, kada norime žinoti, kuo gašlių pozų ir seksualinių temų menas skiriasi nuo estetiškai erotinio meno, kuo ritualinis šokis, pasiutpolkė ar kabaretinis fokstrotas skiriasi nuo balerinos simfoninio šokio scenoje. O jie skiriasi tuo, kad vieni yra pritaikomieji, nes pirmiausiai akcentuoja praktiškąjį arba suinteresuotąjį momentą ir jam pajungia estetinį, o antrieji yra dailieji, nes praktiški arba suinteresuoti momentai yra pajungti estetiniam.

O kurie norėtų teigti, kad įprastai vadinami pritaikomieji menai realizuoją ne žmogiškai vertingas arba emocionalias idėjas, bet matematiškąsias, tiems būtų galima nurodyti, kad ir šitoj srity nėra visai taip. Net tai, ką plati publika įprastai vadina pritaikomuoju menu, kaip kilimai, puošnūs rūbai, medaliai, medalijonai, ne visada realizuoja t i k matematiškąsias idėjas. Pavyzdžiui, kilimas gali būti paprastas ornamentų derinys ir taip pat jis gali atvaizduoti šį - tą žmogui prasmingesnio, gilesnio. Bet nežiūrint to, kad jis realizuos žmogiškai vertingą idėją, kad tuo priartės į dailųjį meną, vis dėlto galutinėje sąskaitoje jis pasiliks pritaikomojo meno dalyku. Paimkime dar vieną pavyzdį. Štai puošnus drabužis, kaip toks, nieko nevaizduoja, tačiau ar galima būtų pasakyti, kad jis nėra žmogiškai vertingas? Ar gražus drabužis neturi emocionalinės prasmės, ypač moterims? Ar Afrikos juodukė, Azijos kinietė ir Europos baltoji dama nejaučia savo krūtinėje gyviau plakant širdį, kada ji galvoja apie rūbą, kuris ją papuoš ir išskirs iš kitų moterų tarpo arba bent ją vargšę prilygins kitoms turtingesnėms? Rodos, nesuklysime pasakydami, kad nereta moteris gal net emocionaliai stipriau pergyvena, kada ji projektuoja

sau puošnų drabužį, negu kada ji galvoja apie savo brolio ar sesers meilę, kurios žmogiškojo vertingumo niekas neginčys. Nežiūrint to, kad drabužio pats vaizdas yra žmogui, ypač moteriai artimas, emocionaliai pergyvenamas, tačiau nei brilijantais nusagstyta gražiausia suknelė, nei spalvuotas elegantiškiausias Liudviko XV dvariškio kostiumas negali būti priskirti prie dailiojo meno srities, nes ir drabužių žadinamos emocijos pirmiausia būna interesuotos, ir jie patys tarnauja praktiniams reikalams, o tik paskui estetiniams. Iš to fakto išeinant, dar kartą tenka daryti išvadą, kad meno dalyką reikia laikyti pritaikomuoju net tada, kai jis žadina žmogiškai vertingą idėją, jei tik ji yra išreikšta taip, kad kūrinys traukia žiūrovą ar klausytoją į suinteresuotus malonumus arba praktikinę realybę.

Bet jeigu kyla ginčas dėl to, kokius meno kūrinius skirti į dailiojo meno sritį, kokius į pritaikomojo, ar tai nereiškia, kad tarp tų dviejų sričių nėra aiškios ribos? Gal tada iš tikro turi racijos anestetai, kurie nėra linkę skirti dailiojo meno nuo pritaikomojo? — Atsakydami, pirmiausiai turime pastebėti, kad aiškios ribos nebuvimas apskritai dar neįpareigoja visko imti en block. Štai ribą tarp vaikystės ir jaunystės, tarp vidutinio amžiaus ir senatvės sunku aiškiai nustatyti, tačiau tiek visi žmonės, tiek mokslininkai aiškiai skiria vaikystę nuo jaunystės ir t.t. Sunkumas atskirti dar nereiškia skirtumo nebuvimo. Taip iš tikro yra, kai kalbame apie dailųjį ir pritaikomąjį meną. Skirtumas tarp jų yra, nors riba ir neaiški.

Pirmiausiai griežto atidalinimo negalima realiai pravesti, žiūrėdami tik meniškųjų objektų. Antai, dalykas realizuojąs žmogiškai vertingą idėją (kaip melodrama, kabaretinis fokstrotas ar pornografinis dailininko paveikslas) gali patekti į pritaikomojo meno sritį, o dalykai dažnai įkūniją matematiškas idėjas (pav., kilimai, drabužiai), kartais gali veržtis iš pritaikomojo meno srities į dailiojo. Dar ribos neaiškumas, žiūrint objekto atžvilgiu, darosi neaiškesnis, kai turime galvoj architektūrą. Juk statybos menas, bent didžiąja dalimi, tiek savo idėja, tiek paskirtimi yra labai artimas drabužių siuvimo menui. Kaip siuvėjas drabužiu pirmiausiai turi kūną pridengti, taip architektas namu, rotuše, banku ar bažnyčia pirmiausiai turi apsaugoti žmones nuo atmosferos pakitimų, o tik paskui gali rūpintis jų didingumu ir gražumu. Taigi atrodytų, kad tiek drabužių siuvimo menas, tiek namų bei rūmų statymo menas — architektūra

— turėtų būti pritaikomuoju menu. Bet kai prisimename visą daugybę dieviškai gražių katedrų, nuostabiai žavių rotušių ir rūmų, mes esame linkę architektūrą skirti į dailųjį meną. Daugelis meno teoretikų taip ir daro, nors iš tikrųjų elgiasi nelogiškai. Kai mes iš tolo galvojame ir įsivaizduojame matytus Versalio (Versailles), Potsdamo Sans Souci rūmus, ypač Reimso ar Paryžiaus gotikines katedras (žiūr. pav. Nr. 10), jos mums gali atrodyti kaip didžiuliai brangakmenių papuošalai, savotiški bijoux; bet jei įžengiame į tokius Versalio rūmus, ypač jei įeiname į nuostabiąsias prancūzų gotiko katedras, mes tuoj pajuntame, kad tai yra kas kita negu brangakmenių papuošalo šaltas blizgėjimas; mes pajuntame žmogaus aspiracijas, pajuntame žmogišką didingumą ir dvasią. Didžiųjų architektūros šedevrų turtingumo paveikti, mes paskui ir kitus menkesnius architektūros kūrinius, skiriame į dailiojo meno sritį, nors derėtų į pritaikomojo.

Kaip negalime tarp dailiojo ir pritaikomojo meno pravesti skiriančios linijos, išeidami iš objektų, panašiai atsitinka, kai išeiname iš subjektų. Sakysim, erotinės prasmės su nuogybėmis paveikslas ar statula suaugusiam ar netaip jautriam žmogui gali būti dailiojo meno kūriniu, jei toks žmogus norės gėrėtis estetiškai, tuo tarpu jaunam ir jautriam žmogui, ypač neįpratusiam gėrėtis formomis, tas pats paveikslas gali būti pritaikomojo seksualinio meno dalyku, jei jame bus ieškoma seksualinio interesuoto smagumo. Bet taip būna ne tik su erotinės prasmės kūriniais (kaip Prud'hon „Psichėja tarp Zefirų" ar A. Canovos „Amour et Psyché"). Taip atsitinka ir su religinės prasmės kūriniais.

Štai garsusis M. Grünewaldo paveikslas „Kristus ant kryžiaus" (Žiūr. pav. Nr. 4). Vieniems, ypač mokantiems objektyviai ir atitrauktai gėrėtis, jis dar bus dailiuoju didelės ekspresijos meno kūriniu; bet kitiems, kuriuos mirštančiojo, sukapoto ir pakarto Kristaus kūno paveikslas nutrauks į mirties siaubingąją nežinią, prikalančią prie praktinės tikrovės, tiems jis dailiuoju kūriniu nebebus. Tas paveikslas gali jiems net atskleisti Kristaus mirties kainą, bet jie į jį žiūrės drebėdami su klaikiu šiurpu, tas mirštančiojo Nukryžiuotojo atvaizdas nustos estetinės prasmės ir tepasiliks kaip tam tikros technikos gerai atlikta fiziologiškai anatominė pritaikomoji studija. Prie šitokių išvadų gali prieiti žiūrovas stebėdamas kitus paveikslus, vaizduojan-

čius kančią ir mirtį, jei tų paveikslų autoriai tebus stengęsi tik turimą idėją realizuoti, visai neatsižvelgdami į jos estetišką perteikimą. Tačiau jei tokie kūriniai nutraukia žmogų į praktinį gyvenimą, jei jie priskaitomi net į pritaikomojo meno sritį, tačiau jie dėl to savo reikšmės nenustoja. Sunkiai prieinami ar neprieinami grožėjimuisi dėl objektyvių ir subjektyvių priežasčių, tie paveikslai gali turėti didelės praktiškos vienaip ar kitaip moraliai veikiančios reikšmės, žiūrint, koks yra jo turinys.

Jei objektyviniu ir subjektyviniu atžvilgiu ne visada realiai galima išvesti skiriamąją sieną tarp dailiojo ir pritaikomojo meno, tai teoretiškai ji didelių sunkumų nekelia. Kada kūrinys skiriamas praktiškiems reikalams arba kada jo žmogiškai vertinga idėja yra pergyvenama suinteresuotai praktiškai, jis bus pritaikomosios meno srities, kuri kasdieniniame gyvenime yra naudingesnė reikšmingesnė. Kada žmogiškai vertinga idėja kūriny yra išreikšta taip, kad jos atvaizdavimu galima gėrėtis nesuinteresuotai nors ir mišriai, tada dalykas skirtinas į dailiojo meno sritį, kuri kasdienei buičiai nebūtina, bet reikalinga pilnutiniam dvasiniam gyvenimui.

Iš to, kas čia pasakyta, aiškėja, kad žmogaus kuriamam pritaikomajam menui ir pramonei grožis nėra esminis, nėra būtinas, o tik antraeilis arba atsitiktinis dalykas. Tuo tarpu dailiajam menui grožis arba nesuinteresuotas džiaugsmas yra esminis, būtinas dalykas taip pat, kaip esminė yra žmogiškai vertinga idėja. Kadangi grožis apskritai yra tiesiog intuicijos pagautas idėjos spindėjimas juslinėje formoje, tai dailiojo meno grožis yra žmogaus sukurtose daiktingose formose žmogiškai vertingos idėjos spindėjimas, kuris intuicijos suvoktas teikia estetinį pasigėrėjimą.

Bet prisimindami, kad žmogus kuria daiktines formas su visa eile techninių priemonių, kurios įvairuoja pagal kūrėjo individualybes, meno grožį pilnai šitaip galėtume apibrėžti: meno grožis yra žmogaus individualios technikos sukurtose daiktinėse formose žmogiškai vertingos idėjos spindėjimas, kuris intuicijos suvoktas, teikia estetinį pasigėrėjimą.

Kai savo meno apybrėžoje iškeliame estetiškumo reikalavimą, patenkiname visus tuos, kurie galvoja, kad menas yra grožio kūryba. Estetiškumą laikydami vis dėlto esminiu dalyku šalia žmogiškai vertingos idėjos, mes dailiojo meno kūrinį aiškiai norime atskirti nuo tų pritaikomojo meno objektų, kurie spe-

kuliuoja žmogiškai vertinga idėja. Manydami, kad dailiojo meno kūrinys turi duoti estetinį džiaugsmą, norime apginti meną nuo dabarties utilitaristinių tendencijų, kurios stipriai reiškiasi Vokietijoj ir Sovietų Rusijoj, ir kurios nori atimti dailiajam menui savarankišką tikslą, padaro jį priemone socialiniams ir politiniams praktiškiems tikslams siekti. Mes norime apsaugoti dailųjį meną nuo pavergimo moralinei, nacionalinei ir socialinei— politinei propagandai ir pabrėžiame, kad jo tikslas yra žmogiškai vertingos idėjos estetiškas perteikimas individualios technikos pagalba, ir kad tas tikslas dailiajam menui yra išvidinis artimasis, kurio reikia paisyti ir kurio paneigimas paneigia ir patį dailųjį meną. Noras apsaugoti dailiojo meno nepriklausomumą ir jo skirimas nuo pritaikomojo meno nereiškia, kad šį pastarąjį norėtume paneigti ar laikyti nereikšmingu. Priešingai, pritaikomasis menas visuomenės gyvenime yra net aktualesnis, jo socialiai moralinė teigiama ar neigiama reikšmė gali būti labai didelė, tačiau tik dailusis menas tegali užbaigti estetinį auklėjimą, būtiną pilnutiniam žmogui; tik dailusis menas, prabildamas per žmogiškai vertingą idėją į prigimties gelmes ir savo grožiu skatindamas vertybių kontempliaciją, lyg įvesdina sielą į amžinojo gyvenimo kontempliaciją.

Kada savo meno grožio apybrėžoje iškeliame žmogiškosios idėjos reikšmingumą, mes iš dalies patenkiname ir anestetinės srovės žmonės, nes sutinkame, kad meno kūriniai, siekią tik estetiškumo, yra lyg tušti, lyg blizgučiai. Mes žinome, kad tik žmogiškai vertinga idėja duoda jiems gilią prasmę. Ją vertindami, mes neuždarome dailiojo meno vien rafinuotame hedonistiniame esteticizme, o norime, kad per meno kūrinius bylotų platus, įvairus ir gilus žmogaus gyvenimas, kad per juos kalbėtų ne prabėgamas, ne kasdieniškas, ne mados gyvenimas, bet prasmingas amžinas žmogiškumas, suvedąs žiūrėtoją ar klausytoją su žmogaus likimo problemomis ir paslaptimis. Pabrėždami meno idėjos žmogišką vertingumą, ypač norime iškelti dailiojo meno gilųjį žmogiškumą, pilnąjį žmogiškumą, pradedant pirmaisiais dvasios švystelėjimais biologinėse apraiškose ir baigiant subtiliaisiais dvasios poskrydžiais į antgamtinio gyvenimo paslaptybes.

O kada savo apybrėžoj mes kalbam apie individualią menininko techniką, mes iš dalies patenkiname ir artistinės-estetinės srovės žmones, tokius, kaip Ch. Lalo. Mes nesakome, kad indi-

vidualioj kūrėjo technikoje glūdi visas dailiojo meno grožis, bet pripažįstame, kad jis daug nuo tos technikos pareina. Nesakome, kad negražios moters paveikslas, gerai techniškai nupieštas, pasidaro tuo pačiu gražus, bet toji įgudusio menininko rankos technika padaro jį žymiai prieinamesnį estetiniam džiaugsmui.

Iškeldami čia kūrėjo technikos svarbą meno grožiui esame atėję prie klausimo: kuo pozityviai turi pasireikšti meno kūrinys, kad jis galėtų būti pavadintas dailiuoju? — Atsakydami į šitą nelengvą klausimą, nebesustosime ties tais dalykais, kuriuos esame apsvarstę, kalbėdami apie grožį objektyviąja prasme apskritai. Iš ten mes žinome, kad kiekvienas kūrinys visada yra vieningas, harmoningas ir savaip proporcingas. Žinome taip pat, kad dailusis meno kūrinys visada realizuoja žmogiškai vertingą idėją, yra visada giliai žmogiškas. Tačiau šį kartą mums rūpi ryškiau iškelti tuos aspektus, kurie ypatingai pasitarnauja žmoguje estetinei kontempliacijai sukelti.

Vienu iš tokių aspektų kaip tik yra neseniai minėta, kūriny pasireiškianti menininko technika. Į jos esmę tuo tarpu giliai nesileisime. Pirmiausiai nurodysime jos analogiją su žmogaus rašysena. Kaip viena ir ta pačia plunksna, vienu ir tuo pačiu rašalu vienus ir tuos uačius žodžius įvairūs žmonės skirtingai parašo, taip ir tais pačiais teptukais ir tais pačiais dažais tą patį paveikslą piešdami įvairūs dailininkai nupieš jį skirtingai. O tas skirtingas individualus būdas pavartoti technines priemones idėjai medžiagoje realizuoti ir yra tam tikro menininko technika[1]. Kadangi tik per kūrėjo techniką žmogiškai vertinga idėja tegali įsikūnyti medžiagoje, todėl ir technikos svarba kūrinio estetinei vertei yra didelė. Tai dar ryškiau bus matyti iš pavyzdžių. Antai, erotinės - seksualinės prasmės nuogybė realybėje estetinio malonumo negalės duoti, tuo tarpu kūrėjo technikos realizuota meno kūriny ji gali būti, kad ir mišraus estetinio pasigėrėjimo objektu. Tiesa, čia reikšmės gali turėti vaizdavimo būdas, medžiaga, bet čia nemažai sveria ir dailininko technika. Gyvenime net žmogaus ašaromis negalim gėrėtis estetiškai, tuo tarpu scenoje mes galim pergyventi nesuinteresuotai ne tik ašaras, bet ir mirtį. Mirtis, kuri tikrovėje sukrečia žmogų lig prigimties gelmių, atvaizduota paveiksle, gali būti didesnio ar ma-

---

1. Plačiau apie techniką skaityk skyriuje „Kūrėjo asmuo ir vaizdavimo būdai".

žesnio estetinio malonumo dalyku (žiūr. pav. 1, 5, 19). Čia daugiausia reiškia technikos individualumas ir tobulumas, nes nuo technikos pareina ir medžiaga ir vaizdavimo būdas, nes tik ji suveda visus kūrinio elementus į nedalomą vienybę, kurioj suspindi žmogiškoji idėja ir byloja į žiūrėtojo intuiciją. Todėl Ed. de Bruyne teisingai sako: „Kad meno kūrinys būtų „gražus", jis turi būti išreikštos formos ir pergyvento jausmo harmoninga vienybė. Taigi visi kūrybinio veiklumo elementai turi susilieti ansamblio vienybėje ir objektyviai įsikūnyti meno kūrinio pusiausvyroje. Jei forma neharmonizuoja su intuicija, kurią ji turi išreikšti, jei išraiška yra perdaug stipri arba perdaug silpna, jei medžiaga netinka idėjai, jei tai, kas realizuojama, yra žemiau už tai, ko siekiama, šiuose visuose atsitikimuose negalima kalbėti apie technikos tobulumą", kalba Ed. de Bruyne[1]. Ir liaudies skulptūriniu menu kaip tik negalime dažnai tikrai grožėtis dėl technikos netobulumų. Kai pastebime, jog liaudies skulptorius savo Sopulingajai Motinai nori duoti didelio skausmo išraišką, bet nepajėgia kentėjimo judesio įkūnyti veide, mes liekame estetiškai nepatenkinti, nes matome trūkumą, matome, kad autorius nepasiekia to, ko jis nori. Bet kada autorius taip valdo visas priemones, kad jis be sunkenybės (bent taip žiūrėtojui rodos) pasiekė tai, ko norėjo — pasiekė jausmo, išraiškos ir formos vienybę tam tikroj medžiagoj, pasiekė gyvai, lyg žaisdamas, tada visa tai patenkina žmogaus tobulumo alkį ir savaime provokuoja gėrėjimąsi. Menininko sugebėjimas visomis priemonėmis vykusiai pasiekti norėto tikslo kūriny apsireiškia bendru laisvumu, gyvumu, žodžiu — tobulumu (žiūr. pav. 3). Taigi, meniškosios technikos tobulumas yra pirmoji meniškojo grožio sąlyga. Be jos gali būti šis tas panašu į paveikslus, į statulas, tačiau nebus meno grožio, nes žmogiškai vertingos idėjos estetinis įsikūnijimas atsakančioj medžiagoj bus vienaip ar kitaip nepilnas, sužalotas. Jei žmogaus kūno grožiui daug reiškia tvarka ir švarumas, tai meno grožiui dar daugiau sveria technikos tobulumas ir rūpestingumas, nes tik per darnų visų techninių priemonių panaudojimą viskas susiorganizuoja į nedalomą vienybę.

Nors technikos tobulumas yra pirmoji sąlyga meno grožiui, bet viena technika meno kūriniui sielos nesuteiks. Kaip švariausiai ir tvarkingiausiai išpuoštas kūnas be sielos bus la-

---

1. Esquisse d'une philosophie de l'art, psl. 310 s.

vonas, taip ir tobuliausiai techniškai atliktas meno kūrinys be savo vidinio spindėjimo bus meniškas erzacas tik su tuo skirtumu, kad šis pastarasis galės lengviau apgauti žiūrovą, nes apskritai menininko technika daugiau reiškia, negu tvarka ir švara. Kad atsirastų gyvas meno kūrinys, neužtenka mokėti visas taisykles ir pagal jas sugebėti pritaikyti visas priemones, reikia dar pajėgti kūriamajam dalykui įkvėpti gyvos dvasios. Daug yra žmonių gerai valdančių meno techniką, bet ne visi jų yra tikri dideli menininkai, nes ne visi savy turi tiek dvasinės jėgos ir gyvybės, kad su techninių priemonių pagalba galėtų jos dalelę arba tiksliau atošvaistę perkelti į meno kūrinį. Todėl yra techniškai tobulų kūrinių, padarytų pagal gražiausius modelius, sulig visomis akademinėmis taisyklėmis, — kūrinių, kurie tačiau atrodo sausi ir negyvi. Kaip žmogus, kuris atlieka išviršines krikščioniškas pareigas, nebūtinai turi gyvą krikščionišką sielą, taip pat ir techniškai akademiškai padarytas kūrinys nevisada yra gyvas meniškuoju grožiu (žiūr. pav. 9, 20, 25).

Tasai grožis tai greičiau išvidinis žmogiškos idėjos spindėjimas, kuris menininko dvasinės asmenybės yra perteikiamas kūriniui drauge su technika, nors tai nėra pati technika. Tą logiškai nenusakomą, bet realų aspektą, kurį čia stengiamės bent kaip aptarti, philosophia perennis atstovai kartais tiesiog ir vadina grožio spindėjimu (splendor pulchri, resplendissement du beau). Tai nėra, kaip sakėme, ryškumas ar spalvų šviesumas bei skaidrumas. Jis gali reikštis tiek spalvomis, tiek garsais, tiek ritmu, tiek judesiais. Tasai sąvokomis nenusakomas spindėjimas, ta išvidinė šviesa, yra nujaučiama, kaip paslaptis, mūsų intuicijos tiesiog pergyvenama lyg siela. Kaip sako J. Maritain: „Tai žmogaus arba Dievo minties atspindys daiktuose, tai ypač gilus spindėjimas sielos, kuri persišviečia, sielos, kuri yra gyvulinės jėgos ir gyvybės principas arba dvasinės gyvybės, skausmo ir aistros principas. Yra dar aukštesnis spindėjimas, Dievo malonės šviesa, kurios graikai nepažino“, sako J. Maritain[1]. Nors konkrečiai ir įvairiai gali pasireikšti tas spindėjimas, tačiau tai yra iš esmės dvasinio principo apsireiškimas kūriny. Kadangi apskritai dvasinius dalykus yra sunku apibrėžti logiškai, tai nelengva nusakyti ir tasai dvasios atsispindėjimas kūriny. Ir juo jis yra gilesnis ir prasmingesnis, tuo jis arčiau artėja prie paslapties. Bet kad ir kaip paslaptingas tas spindė-

[1] Art et Scolastique, 46 psl.



6. Cl. Monet: Regata

7. V. van Gogh: Rugiapiūtė

jimas bebūtų, jis vis dėlto reiškiasi per formą. Todėl J. Maritain ir sako: „Apibrėžti grožį formos spindėjimu tuo pačiu reiškia ji apibrėžti kaip paslapties spindėjimą“[1].

Kadangi tas paslaptingas spindėjimas yra dvasinio principo atošvaistė per formą negyvoj medžiagoj, todėl suprantama, kad žiūrovo intuicija, kuri taip pat yra dvasinio principo pasireiškimas, spontaniškai lengvai pajaučia tą spindėjimą ir juo ypač susižavi. Kada mūsų dvasia intuityviai dailiajame meno kūriny atpažįsta kitos dvasios atošvaistę, tada mūsų siela suplasnoja džiaugsmu, nes ji susitiko veidas į veidą savo sesės šešėlį, — amžinosios laisvosios sesės, tokios pat, kaip ir ji pati. Kada meno šedevre dvasinės būties šviesos spindėjimą sutinka mūsų žmogiškos būties šviesa — dvasia, ji lyg apsvaigsta savo amžinosios sesės paslaptingumu skaistumu, ji užmiršta visą kitą, pasijunta laisva, atitrūksta nuo kasdienybės, nuo smulkių, praktiškų, kasdieniškų ir biologiškų interesų, ji tik tuo seserišku skaistumu ir laisvumu tenori gėrėtis, pažinti, džiaugtis, kontempliuoti. Štai kodėl didieji dailiojo meno šedevrai — didžiųjų dvasių kūriniai — jautriuose žmonėse sužadina tokią pagaunančią kontempliaciją, kad ji priartėja į ekstazę. Tik, deja, šitokie kūriniai, kurie pasiekia mūsų žmogiškos būties gelmes ir pakviečia mūsų sielą į kontempliacijos skaistų sutikimą, yra reti. Reti šitokie kūriniai, retas šitoks gilus meniškasis grožis, nes retai ir didiesiems talentams tepavyksta savo nemariosios dvasios atošvaistę įkūnyti žmogiškos prasmės kūriny. Bet vis dėlto tik tas kūriniuose žmogiškosios idėjos ir dvasios paslaptingas didesnis ar mažesnis suspindėjimas, apsireiškiąs konkrečiose formose kas kartą vis kitaip, tėra meniškojo grožio viena didžiųjų savybių. Tiesa, kad ji galėtų pasireikšti, reikia bent vidutiniškai tobulos technikos, tačiau viena technika šituo dvasiniu šviesos spindėjimu žmogiškai vertingos idėjos negali sugyvinti.

Einant toliau ir nusileidžiant kiek į žemesnius grožio reikalavimus, tenka pasakyti, kad meno kūrinį, prieinamą estetiniam gėrėjimuisi, menininkas padaro ne tik savo technika, bet ir intuityviu savo nusiteikimu. Juk kada menininkas kuria savo veikalą, jis ne tik stengiasi įkūnyti žmogiškai vertingą idėją, bet ją pergyvena estetiškai. Tegu kuriant meno kūrinį, ir būna šiek

---

[1] Ten pat, 45 psl.

tiek biologinių elementų, kurie nesąmoningai skatina menininką realizuoti savo asmenybę, tegu būna ir nemalonių momentų dėl kūrybos sunkumo ar kitų motyvų, tačiau vis dėlto įkūnijamą savo viziją kūrėjas pergyvena nesuinteresuotai, objektyvuotai, lyg tai būtų antroji geresnė realybė. O nesuinteresuota konkretizuojamos vizijos kontempliacija nesąmoningai verčia taip naudoti technikines priemones, kad ir daiktinės formos išeitų tokios, kurios skatintų estetinį džiaugsmą. Tiesa, menininkai kartais pasisako, kad, kurdami, apie kūrinio formų specifinį estetiškumą jie nė nepagalvoją, visai nesiekią grožio, — jiems esą daug svarbiau pats idėjos realizavimas, pačios grumtynės su atkaklia medžiaga. Gal būt, kad taip gali atsitikti net su menininkų dauguma, bet tai nesako, kad jie nesąmoningai nesiektų grožio. Jei jie savo idėja, savo realizuojama vizija džiaugiasi estetiškai, tas nesuinteresuotos dvasios būvis veikia ranką ir įrankius tam tikra linkme, ir kūrinys, net autoriui nežinant, įgauna tokių ypatybių, kurios yra palankios estetiniam malonumui sukelti.

Taigi atrodo, kad realiai ir objektyviai dailiojo kūrinio grožis priklauso nuo kūrėjo technikos, nuo žmogiškai vertingos idėjos ir autoriaus dvasios spindėjimo ir nuo autoriaus nesuinteresuotumo, realizuojant savo intuityvinę viziją medžiagoje. Tai bendriausios meno grožio ypatybės bei sąlygos. Detaliau nėra galima čia kalbėti, nes kiekvienas kūrinys yra savotiškas, individualus, nepakartojamas. Nors sustatytume kelis ar keliolika kūrinių, kuriuose įvairūs menininkai estetiškai realizuotų tą pačią žmogiškai vertingą idėją, kiekvienas jų būtų kitoks, nepakartojamas. Jei taip, tai ir kiekviename dailiajame kūriny meniškasis grožis pasireikš kiek kitaip. Todėl yra lengviau pasakyti ir aprašyti, kaip grožis konkrečiai pasireiškia atskirame kūriny, negu mene apskritai. Didžiausiais dailiojo meno dalykais kūrėjai daugiau ar mažiau sąmoningai siekia grožio, — bendrojo tikslo, — tačiau konkrečiai kiekvienas menininkas jį realizuoja kitaip, pagal atskirą žmogiškai vertingą idėją, pagal jos pergyvenimą, pagal savo paties pamėgimus, pasaulėjautą, ir tautos bei epochos aspiracijas. Kadangi grožis gali pasireikšti mene nesuskaitoma daugybe konkrečių būdų, todėl ir visokių rūšių meno kritikams tenka turėti platus žvilgsnis ir jautrus skonis, kad jie pajėgtų tą individualiai pasireiškiantį grožį atjausti ir tinkamai iškelti.

IV. GROŽIS GAMTOJ

1. Grožis atskirose esybėse ir būtybėse. 2. Peizažas ir gamtos jausmo laipsniai. 3. Estetinis ir metafiziškai estetinis grožėjimasis peizažu. 4. Gamta ir menas.

Nors didieji dailiojo meno kūriniai mums duoda gilių estetinių džiaugsmų, tačiau jie nėra vieninteliai grožio šaltiniai — yra dar pramonės mechanizuotas grožis, yra mokslų abstraktinis grožis, yra gamtos kosmiškas ir gaivalinis grožis. Nors kai kurie teoretikai, tokie, kaip Ch. Lalo, nenori pripažinti gamtai estetinės reikšmės, tačiau faktas lieka faktu, kad greta dailiojo ir pritaikomojo meno žmonės ieško ir randa nemaža estetinio pasitenkinimo gamtoj. Tiesa, ir gamta ne visi vienodai estetiškai gėrisi ir patsai jos pasaulis nėra vienlytis.

Juk iš tikro, į gamtą galima žiūrėti, kaip į visumos paveikslo dalį, kaip į tam tikrą iškarpą esybių ansambly, ir tada mes turėsime tai, ką vadiname gamtos vaizdu, peizažu. Bet gamtoje galime išskirti ir atskiras gyvas ir negyvas esybes ir taip pat jomis gėrėtis estetiškai. Tačiau kaip gėrėjimasis peizažu pareis nuo vienokių ar kitokių sąlygų, taip gėrėjimasis atskiromis esybėmis bus ne vienodas. Pavyzdžiui, negyvosios gamtos dalykai estetiniu atžvilgiu atrodo mažiausiai vertingi, nes juose nematyti aiškaus idėjos prasiveržimo. Akmuo, vanduo, žemės kupstas, nepatraukia mūsų žvilgsnio, atrodo chaotiški, lyg beprasmiai. Kad negyvos gamtos daiktas įgautų estetinės reikšmės, reikia ypatingesnių sąlygų, reikia, kad jis įgautų žmogiškos prasmės, arba įgytų bent šviesos giminystę, kurią žmogus instinktyviai laiko aukštesnio principo pasireiškimu[1]. Kad akmuo ar uola įgautų estetinės reikšmės, reikia, kad jis imponuotų savo jėga ir didybe, kad jis artėtų į kalną, kad jis verstų žmogų pajusti tą didybę.

---

[1] V. Mykolaitis, L'Esthétique de Vladimir Soloviov, Wuerzburg, 1923, 25 psl.

Kad mažas mineralas—akmuo būtų estetiškai vertingas, jis turi panašėti į brangakmenį, kuriame atsispindėtų šviesa ir jos sesuo spalva. Kad vanduo būtų gražus, reikia kad atsimuštų šviesa. Šaltinio, upės, ir jūros vandenys mums tada atrodo estetiškai vertingi, kai juos vienaip ar kitaip paliečia šviesa — gyvybės ir judėsio simbolis. Bet šaltinis, upė, ar jūra jau įeina į peizažą.

Kiek kitaip gėrimės gyvosios gamtos esybėmis — augalais, gyvuliais ir žmonėmis. Kad jie mums teiktų kaip galima didesnį estetinį malonumą, reikia, kad jie labiausiai priartėtų prie savo rūšies idealiojo tipo, realizuotų galimai pilniau save. Mat normalus žmogus instinktyviai jaučia, koks turi būti vienas ar kitas augalas, vienas ar kitas gyvis. Žmogus instinktyviai žino arba turi susidaręs idealų gamtinį tipą, pagal kurį vertina konkrečią būtybę. Kada matome konkretų beržą, mes nesąmoningai lyginame jį su tuo idealiu beržo tipu, kurį mes turime savo sąmonėje; kai matome arklį, mes vėl jį instinktyviai gretiname su idealaus arklio paveikslu ir t.t. Ir juo ta ar kita būtybė labiau priartėja prie idealiojo tipo, tuo ji mums atrodo gražesnė; juo ji nuo to tipo nutolsta, juo ji atrodo negražesnė. Štai jaunas normaliai augąs vaikas galės būti gražus, nes jis artėja (mes tai instinktyviai jaučiame) į normalų žmogų, į bendrą tipą, tuo tarpu kai subrendęs liliputas — neužauga, bus mums negražus, nes jis reiškia nutolimą nuo bendrojo žmogaus tipo, reiškia to idealaus tipo paneigimą.

Tačiau jei savo sąmonėje turėsime kitokį tipą idealą ir būtybę lyginsime pagal tą idealą, kurio ji nesiekia, tada būtybė gali pasirodyti net biauri. Pav., mums bezdžionė atrodo biauri, nes ją instinktyviai lyginame su žmogum. O iš tikrųjų ir bezdžionė yra graži tiek, kiek ji realizuoja savo rūšies idealinį tipą, savo bezdžioniškos būtybės idėją arba esmę.

Tačiau juo kilnesnė ir gilesnė yra idėja, kurią turi realizuoti gyvosios būtybės, tuo, Vl. Solovjovo nuomone, joms yra sunkiau siekti idealiojo tipo, nes chaotiškoji ir inertiškoji medžiaga nepasiduoda apvaldoma ir sukilninama. Štai, pav., augalų idealas nėra turtingas ir ypač kilnus, todėl gamta augmenijoj jį lengviau realizuoja negu gyvulių pasauly. Todėl augaluose biaurumas mažai tejaučiamas — tikrai negražių augalų, kaip ir nėra. Kiek kitaip yra gyvijoj. Gyvulinė gamta skirta prasmingesnei idėjai, tobulesniam idealui, bet jį realizuoja nepilnai, su

dideliais nuotoliais, nes chaosas rodo didesnį atsparumą. Todėl gyvulinėj gamtoj greta pavienių gražybių randame vis daugiau biaurybių.

Gyvulių gamta yra pereinamasis paruošiamasis tarpsnis nuo augalų prie žmogaus, kuris realizuoja jau tobuliausią idėją gamtos pasauly. Teoretiškai žmogus yra gražiausias iš visų gamtos kūrinių. Tą savo pranašumą jis jaučia ir instinktyviai. Bet kadangi ir žmoguje nėra nutilęs chaoso ir enertiškos medžiagos maištas prieš idealiąją dvasią, tai Vl. Solovjovo nuomone, jei tik tas priešingumas kiek ryškiau pasireiškia, žmogiškoj gamtoj galime sutikti tikrąjį biaurumą. Ir mes patys iš praktikos žinome, kad jokia gamtos šlykštybė nėra taip atstumianti, kaip žmogiškoji, kada joj susitelkia fizinis biaurumas su moraline degeneracija, su tuo sugyvulėjimu, kuris reiškia nusigręžimą nuo dvasinio prado. Antra vertus, vėl mes iš praktikos žinome, kad fiziškai negražų žmogų kažin kaip pakelia ir papuošia dvasios taurumas, dvasinė kultūra, kuri valdo gamtinį gaivalą ir prasiveržia iki spindėjimo pro fizinius netobulumus.

Kadangi žmogus yra ne tik gyvybinė, bet ir dvasinė būtybė, todėl visoje gamtoje žmogaus grožis mums yra artimiausias. Džiaugdamiesi žmogaus kūno grožiu, jau susitinkame ne tik su gaivaliniu, bet ir su dvasiniu spindėjimu. Bet tas dvasinis spindėjimas ypač ryškus žmogaus veide, jo akyse. Niekas taip žmogaus neužgauna ir nepažemina, kaip smūgis į veidą, nes pažeminant tai, kas vaizdžiausiai pareiškia žmogiškąją esmę, jo dvasingumą, simboliškai paniekinamas visas žmogus. Tiesa, žmogaus dvasia yra susieta su visu žmogaus kūnu, bet tik veide ir per akis galingai tesuspindė dvasinė šviesa. Todėl žmogiškoje būtybėje nėra nieko gražesnio, kaip normalus veidas su dvasingo žvilgsnio spindėjimu. Ir mes čia beveik nesvyruodami galim sutikti su XVII amž. žymiu prancūzų psichologu analistu La Bruyère, kai jis sako: „Gražus veidas yra visų reginių gražiausias“ (Un beau visage est le plus beau de tous les spectacles).

Bet kai kalbame apie gamtos grožį, tai dažniausiai galvoje turime ne tik atskiras būtybes, ne žmogų, bet gamtinius vaizdus, peizažus, kur susilieja gyvoji ir negyvoji gamta. Ji pati iš esmės būdama pasyvi ir statiška, jei taip galima pasakyti, nėra visai užinteresuota, kad žmogus ja gėrėtųsi, kad ieškotų grožio. Meno kūrinys per savo formą pats lyg prabyla, o jei žmogus nori gamta estetiškai gėrėtis, jis pats turi ją prakalbinti, jis pats

turi atsakančiai nusiteikti. Dailiojo meno kūrinys pats savy turi ypatybes, žadinančias estetinę kontempliaciją, o gamos reginys tuo atžvilgiu yra visai abejingas. Dailiojo meno kūrinys pats iš esmės yra organinė vienybė, o gamtos reginys savo forma yra palaidas; čia žmogus pats izoliacija (atskirimu) ir intelektualinėmis bei emocionalinėmis pastangomis turi susidaryti vienybę, surasti idėją ir įžiebti lyg iš savęs išskelti jos spindėjimą. Vienybės sudarymas, visų įvairių peizažo elementų sujungimas vienu atžvilgiu ir yra pats svarbiausias dalykas, norint estetiškai gėrėtis gamta. Bet kadangi ta vienybė daugiau pareina nuo žmogaus, negu nuo pačios gamtos, tai ją sudaryti visiems nelengva. Todėl gėrėjimesi gamta gali būti įvairių laipsnių estetinio grynumo atžvilgiu.

Žemiausias bus pusiau fiziologinis malonumas, kuris yra malonaus poilsio rezultatas. Pavyzdžiui, per savaitę dirbęs miesto dulkėse, žmogus išvyksta į gamtą. Gerokai pasivaikščiojęs, pasportavęs, jis išsitiesia pakrūmėje ant vešlios žolės, klauso netoli čiurlenančio upelio ir paukščių čiulbesio, traukia į plaučius tyrą orą, vėdinasi krūtinę atsegiojęs švelnaus vėjelio dvelkimu, žiūri į pūkinius baltus debesėlius plaukiančius žydrumoje ir sako: „Kaip gražu! kaip tai gražu!" (Pagal E. de Bruyne). Bet ar tai bus iš tikro gražu, ar tai bus nesuinteresuotas gėrėjimasis? Jei čia suminėtais gamtos žadinamais įspūdžiais bus gėrimasi, kaipo tokiais, dėl jų pačių, galėsim sakyti, kad gėrinės estetiškai. Bet dažniausiai ir bent žymia dalimi toks atostoginis malonumas gamtos prieglobstyje bus fiziologinis suinteresuotas malonumas. Todėl M. de Wulf[1] teisingai sako: „Tie, kurie iš girios, jūros, kalnų neieško nieko kito, kaip tik gyvybinio atsinaujinimo, tikrai neįeina į kontaktą su gamtos grožiu".

Nėra estetiškas ir tas gėrėjimasis gamta, kai ieškoma joj moralinio susiraminimo. M. de Wulf[2] sako, kad: „ji ne tik atgaivina pavargusius organizmus; jos ramybė, jos tyla, joj randama vienatvė, jos begalybė gali atstatyti sielas, apraminti moralinius skausmus, duoti užsimiršti tam laikui gyvenimo vargus. Įskaudintoms širdims girios ir kalnai suteikia prieglaudas, kurių raminančią įtaką apdainavo poetai". Į moralinių malonumų skaičių gali būti įskaityti ir atsiminimo malonumai, kai

[1] M. de Wulf. L'Oeuvre d'Art et la Beaute, Paris, 1930, psl. 124.

žmogus aplanko gimtąjį kraštą, kai dar kartą pamato seniau lankytas vietas ir peizažus, kurie yra susiję su brangiais individualiniais pergyvenimais.

Bet susidurdamas su gamta žmogus gali patirti objektyvesnių, estetiškesnių džiaugsmų, būtent — primityviosios gamtos jausmą. P. Guastalla[1] nurodo, kad gryna, žmogaus rankos nepaliesta, gamta mus džiaugsmingai nustebina. Pav., matom gamtos spalvas, kurių teikiamas įspūdis yra kitoks, negu dirbtinių spalvų. Štai, sakome, tikras gyvas gamtiškas žalumas! Štai tikras nesuteptas, nepaliestas dangaus žydrumas! Arba štai vėl natūralus, nuo amžių glūdumos tas pats niekeno nesudarkytas gamtos garsas, kurį suskambina lakštingalos arba upelio čiurlenimas. Kad mes pajustume šitą primityvios gamtos jausmą, P. Guastalla siūlo įsivaizduoti, kad koks gamtos mėgėjas tobulai padarė sniegininį peizažą natūralaus dydžio, su visomis smulkmenomis — ir sniegas krenta, ir dangus pilkas, ir medžiai be lapų, mirę, ir šiaurės ledinis vėjas pučia. Parodykime šitą tobulai imituotą žiemos vaizdą žmogui taip, kad nepastebėtų dirbtinių aplinkybių, jis nudžiugs tikrąja žiemos gamta. Bet netrukus įspėkime tą žmogų — pasakykime, kad jis žiūri ne į atvirą gamtą, bet į dirbtinį peizažą, ir jo įspūdis pakis, gamtos jausmas atslugs. Gal jis gėrėsis pačiu vaizdu, jo technikiniu geru atlikimu, bet nebebus originaliosios tikrosios gamtos jausmo, nebebus tos nepaliestos žiemos įspūdžio, kurį teikia šaltas oras, kai medžiai apšerkšniję, kai sniegas krinta, kaip pūkas ant balto patiesalo.

Tokį pat gamtos jausmą patiriame, kai patenkame į gaivalingai augančią tamsią girią, kai sustojame ties didžiuliais kalnais, ties banguojančia mėlyna jūra saulės spinduliuose. Tada mums smagu jausti neišsemiamą gaivalingumą, nesugriaunamą, neišjudinamą gamtos pastovumą. Bet ir šitas primityvios gamtos jausmas nėra visai estetiškas. Tai daugiau praktiškas biologiškos simpatijos jausmas, — jausmas, kuris instinktyviai pasako žmogui, kad jis taip pat yra tos kosminės nepaliestos jėgos padaras, kaip ir visa gamta. Šitam gamtos jausmui susidaryti nebūtinai reikia žiūrėti į peizažą, kaip į tam tikru atžvilgiu vieningą vaizdą. Čia užtenka tik kažin kokio plataus nepaliesto primityvumo įspūdžio.

---

1 P. Guastalla, Esthétique, Paris, Vrin, 74 psl.
2 Ten pat, psl. 125.

Apskritai gamta savo peizažo vienybės neišryškina; bet būna tokių momentų, kada gamtos vaizdas suprastėja, tam tikra prasme išryškėja ir tada net nejautriam žmogui lieka prieinamas estetiškai. Pav., kada diena apsiniaukus, ir miškas ir namai pamiškėje skendi pilkumoje. Bet vos sušvinta saulė, tuoj vaizdas darosi kontrastingesnis — šešėliai ir spalvos ryškiai krenta į akis. Bet jei saulė sušvinta vakarop prieš saulėleidį, įprastos detalės beveik visai dingsta, o stambesni dalykai iškyla, geltonai rausva spalva nusidažo, ir tuo pačiu visas peizažas suprastėja, įgauna ryškumo ir vienybės. Kada naktį šviečia mėnulis, jo šviesa nubraižo mūsų aplinką šviesos ir tamsos gigantiškais brūkšniais, dėmėmis ir prošvaistėmis. O kada gamtą padengia baltas sniegas, jis užtušuoja begalinį margumą, jis pabrėžia medžių, stogų ir namų linijas, kurios paprastai liktų lyg nepastebėtos. Tokiu būdu pati gamta tam tikrais momentais vienu ar kitu atžvilgiu vienus daiktus išryškina, kitus pridengia, sukurdama bent laikinę peizažo vienybę. Dėl šitų stilizuojančių vienybinių gamtos neva pastangų daugelis žmonių mėgsta gėrėtis estetiškai saulėleidžiu, mėnesiena, žiemos peizažu, nes tai iš žmogaus nereikalauja ypatingo gamtos kalbinimo, vienybės sudarymo, subjektyvaus jos įspindinimo.

Bet yra žmonių, kurie gėrisi giria, jūra, kalnais, kriokliais ir pievomis ne tik saulėleidžio ar mėnesienos laiku, bet visada. Kada jautraus skonio žmogus susiduria su gamta, jo vaizduotė pradeda veikti, jo emocijos sukyla. Jis tam tikra gamtos vaizdo plotą lyg izoliuoja, jis tai į vieną, tai į kitą dalyką sukoncentruoja savo žvilgsnį, o į kitus objektus nekreipia nė dėmesio. „Žiūrėtojas pasirenka reikšmingesnius elementus ir tyčiom šešėly palieka kitas ypatybes. Šitokiu būdu jis pasidaro menininku. Tiksliau kalbant, nors jis neturi technikinių priemonių savo jausmui nulieti medžiagoje, jis vis dėlto žino, „ką“ jis atvaizduotų kaipo kūrėjas, ir kaip tasai šis-tas turėtų reikšmės jo artimui. Kuo jis gėrisi, tai jau nebėra gamta, bet paveikslas, kurį jis iš jos susidarė“, sako E. de Bruyne[1]. Taigi šitame atsitikime gamtos elementai žmogui yra lyg priemonės, lyg medžiaga paveikslui, kurį jis turėtų nupiešti, bet kurį jis suorganizuoja pagal savo nuotaiką gamtoj, kurią stebi.

Be abejo, į gamtą žmogus dar gali žiūrėti tam tikrų meninių ir literatūrinių įspūdžių įtakoje. Kas gerai yra įsiskaitęs A.

[1] Esquisse d'une philosophie de l'art, 54 psl.

Baranausko „Anykščių Šilelį“ su jo įvairiaspalviais grybais, tasai nejučiomis grybų karališką vaizdą pradeda susidaryti, kai tik jis įžengia ten, kur giria nosį trina.

Bet yra dar aukštesnis būdas gėrėtis gamtos grožiu — tai metafiziškai estetinis, mistiškai estetinis. Štai Platonas džiaugiasi gamta, kaip idėjų pasaulio šešėliu, atošvaiste. Prancūzų romantikas Lamartine gėrisi gamta, kaip Dievo išminties ir visagalybės pėdsakais. Šv. Pranciškui Asyžiečiui gamtos reiškiniai yra broliškai seseriški, išėję iš vienos Apvaizdos rankos. Vl. Solovjovas[1] gamtoj mato kurinčio idealo grumtynes su chaotiška medžiaga. Šviesa kaip tik ir yra viena to idealo apraiškų — tai lyg materialus dvasios pasireiškimas, kuri patraukia mūsų žvilgsnį. Štai kodėl, kai saulė teka, kai spindi pietuose, kai leidžiasi vakaruose, ji, atrodo, nušviečia medžiagą nauja gyvybe; saulei leidžiantis ar tekant arba nušviečiant perregimus debesis, mes jaučiame visatos vienybę, persunktą šviesos, lyg nematerialaus prado. Tačiau ryškiausią visatos vieningumą jaučiame žvaigždėtą naktį. Tada suvokiame milžinišką įvairybę belaginėj vienybėj. Čia šviesa išsišakoja į daugybę centrų, kurie yra nepriklausomi, bet kurie yra tvarkomi visuotinės harmonijos. Taip pat ir laumės juostoj materija yra nušviečiama idealiojo principo. O kai prisiminsime, kad Vl. Solovjovui ir visa gyvoji gamta rodo to geresnio (dvasinio) principo prasiveržimą ir grumtynes su chaosu, tai suprasime kodėl jam visa gamta atrodo, kaip dieviškosios dvasios atspindys ir realizavimas, kurį atlieka visatos kuriamasis Logos. Gėrėdamiesi gamta, mes ir matome idealo laipsningą žingsniavimą aukštyn ir aukštyn.

Didžiajam anglų estetui J. Ruskin gamta atrodo, kaip Dievo simboliškosios žymės, kažin koks gyvas dvasios plasdenimas, kuris bent iš dalies pasotina išalkusią dvasią. Kad suprastume, kaip J. Ruskin džiaugiasi paprastu gamtos akmenimi, pacituokime jo žodžius, kuriais jis mėgino nusakyti savo, sakytum, religišką susižavėjimą gamta:

„Aš turėjau malonumą, būdamas toks jaunas, kiek tik galiu atsiminti, ir kuris truko ligi aštuoniolikos ar dvidešimties metų, — malonumą, kuris buvo be galo didesnis už bet kurį kitą mano patirtą, — malonumą, kuris jausmo intensyvumu gali būti palygintas džiaugsmui mylimojo, kai jis atsiduria šalia

[1] V. Mykolaitis, L'Esthétique de Vladimir Soloviev, 24—35 psl.

taurios ir švelnios mylimosios, kuris buvo ne labiau išaiškinamas ir ne labiau aptariamas kaip pačios meilės jausmas...

Šitas jausmas pagal savo jėgą nebuvo suderinimas su jokiu blogu jausmu, su jokiu kartumu, sielvartu, geismu, nepasitenkinimu ar kitokia neapykantos aistra. Bet jis giliai jungėsi su visokiu liūdesiu, su visokiu džiaugsmu, su teisia ir tauria simpatija...

Nors jame nebuvo įsimaišęs joks tikra prasme religinis jausmas, tačiau buvo nuolatinė šventumo percepcija Gamtos ansamblyje, pradedant pačiu mažiausiu daikteliu ir baigiant plačiausiu; buvo šventa instinktyvi baimė, sumišusi su malonumu, nenusakomas sudrebėjimas, toks, kokį kartais įsivaizduojame, norėdami nurodyti buvimą dvasios, atpalaiduotos nuo kūno... Aš tai tobulai tepatirdavau tik, kai būdavau vienas, ir tada tai mane sudrebindavo nuo kojų iki galvos su to jausmo džiaugsmu ir baime, kai, po kai kurio laiko buvimo toli nuo kalnų, ateidavau prie sraunaus upelio, kur rusvas vanduo sukuriuodavo tarp dugno akmenų, arba kai išvysdavau pirmuosius virpėjimus tolimos saulėleidžio atošvaistės, arba kai pamatydavau žemą, sulūžusią, apsamanojusią kalno sieną. Jokiu būdu pasauly negaliu aprašyti to jausmo. Jeigu mums tektų išaiškinti kūninio alkio prasmę tam, kuris niekada to nejautė, mes vargu tai galėtume išreikšti žodžiais, kaip ir tą Gamtos kontempliacijos džiaugsmą, kuris visada atrodė kyląs iš savotiško širdies alkio, kurį patenkina didelės ir šventos Dvasios buvimas[1]."

Kaip matome iš šv. Pranciškaus, J. Ruskino, Vl. Solovjovo pavyzdžių, grožėjimasis gamta tikrai gali turėti emocionaliai religišką arba mistiškai metafizišką charakterį. Bet šitoks platus, taurus ir prasmingas gamtos grožio prasiskleidimas teprieinamas tik labai jautriam, dvasiškai pakiliam ir intelektuališkai stipriam žmogui, kurių, žinoma, nėra daug. Taigi, estetiškai metafizinis gamtos grožis retai kam teprieinamas. O kas juo susižavi, tas yra linkęs kartais menkai teįvertinti meną. Toks yra, pav. J. J. Rouseau, kurį gamtos paslaptinga šneka apsvaigina ir kuris todėl yra nepalankus dailiajam menui. O jei susižavėjusis gamtos nuostabiuoju kosminiu grožiu ir nepaneigia meno, jis kartais yra linkęs gamtą laikyti modeliu dailiajam

---

[1] P. Guastalla, Esthétique, 70 psl.

menui, kuris turįs mokytis iš gamtos. Gal todėl Vl. Solovjov[1] ir mano, kad meno prasmė ir uždavinys yra išbaigti ryškinti idealą, kuris gamtoj dėl medžiagos chaotinio priešinimosi negali tobulai pasireikšti. Gal todėl ir A. Jakštas kūrėjams meno grožio pavyzdžiu siūlo gamtos grožį, kuris skelbia amžinojo Logos išmintį ir tikslingumą.

Nelengvas ir grynai estetinis džiaugsmas gamtos grožiu, kada žiūrėtojas iš gamtos reginio pasidaro sau lyg vieningą paveikslą, šį-tą gamtos reiškinių savo sąmonėj pabrėždamas ir šį-tą išleisdamas. Suprantama, kad ne tik kosminės, bet ir regimosios gamtos paveikslo vienybės sudarymas reikalauja taip pat jautrumo ir intelekto, nors ir mažesniame laipsny. Tų pastangų reikia ir tada, kai gėrimasi pačiu gamtos primityvumu, pačiu jos nesuteptu gaivalingumu, nepermaldaujamu jos dėsnių nepajudinamumu, nors tai ir nėra grynas estetinis grožėjimasis.

Pripažindamas, kad gamta turi daug grožio, kuris pralenkia mūsų jėgas, M. de Wulf[2] sako: „Bet ne visada ir nevisur ta gražybė suspindi. Ji reikalinga suprasti ir interpretuoti, bet kadangi ta interpretacija reikalauja tam tikrų kultūros sąlygų, nėra visiems prieinama. Dėl šitų priežasčių gamtos grožis yra mažiau prieinamas dideliam skaičiui negu meno grožis". Ir gamtos grožiu daugiau jautrūs pusiau miestiečiai, o ne kaimiečiai, kurie toje gamtoje gyvena. Tai, pavyzdžiui, rodo, kad ir mūsų liaudies dainos, kurių dauguma yra kaimo žmonių sukurtos. Nors mūsų kaimietis nėra indiferentiškas gamtos apraiškoms, bet vis dėlto jį kur kas labiau domina žmogaus gyvenimas. Todėl gamta mūsų liaudies dainose tepasireiškia dažniausiai tik kaip fonas, kaip priemonė paralelizmui ar simboliui, o subtilaus gamtos jausmo savarankiško išreiškimo beveik nematyti. Tiesa, kad gamtos jausmas sunkiau išreikšti, bet už tai jo randame poezijoj tų pusiau miestiečių, kurie jau nuolat negyvena gamtoj, bet kadaise gyveno ir ją prisimena. Gal pusiau-miestiečiai ir todėl labiau džiaugiasi gamtos grožiu, kad jie jautresni įvairioms percepcijoms. Gal būt čia savo vaidmenį atlieka ir fiziologinis momentas — pasiilgimas sveikos natūralios aplinkumos, kurią sugadina arba iškraipo miestas.

---

[1] Ten pat, 36—48 psl.

[2] Ten pat, 113 psl.

Mat, vis dėlto reikia neužmiršti, kad gamta su savo grožiu prabyla į žmogų labiau fiziologiškai, negu menas. Su meno pasauliu mes santykiaujame dviem juslėm — girdėjimu ir regėjimu, — o su gamta bendraujame beveik su visu savo organizmu. Antra vertus, nors gamtos grožis atrodo pastovus ir objektyvus, tačiau gėrėjimasis juo yra subjektyvesnis. Subjektyvesnis tas gėrėjimasis, nes pati gamta, ypač peizažas, nėra nukreiptas į kurią nors vieną intenciją, kaipo toks, jis nieko nenori žiūrovui pasakyti. Norėdamas peizaže gėrėtis, kaip sakėme, žmogus daugiau ar mažiau turi jį prakalbinti, susidaryti vienybę, ją sugyvinti. O tai jis susidaro pagal momento nuotaiką, pagal sąmonėj vyraujančias emocijas. Nors saulėleidis paprastai žadina ilgestingus melancholiškus jausmus, tačiau jei mūsų širdis bus laimės kupina, saulėleidžio rausvos ir auksinės spalvos mums gali priminti šviesos ir džiaugsmo puotą. Jūros bangų šlamėjimas vieną kartą gali atrodyti, kaip klastingas pataikaujantis viliojimas, o kitą kartą kaip naivaus nekalto vaiko vogrojimas. Tuo tarpu meno kūrinys mums neleis taip laisvai elgtis. Jis vers mus skaitytis su tuo, ką norėjo išreikšti ir ką išreiškė autorius. Ir stiprus dailiojo meno kūrinys gali mus visai priversti užmiršti savo praktišką nuotaiką, o gyventi tuo, ką byloja jo forma. Meno kūrinys, tai lyg užbaigta suinstrumentuota melodija, o gamta — neaiški tema, kurią besigėrintis turi išryškinti, užbaigti, suinstrumentuoti pagal individualinę nuotaiką.

Gamtos peizažo ir kosmo grožis yra neišryškintas, palaidas ir platus, o meno grožis yra koncentruotas, gilus, bet užbaigtas ir net siauras. Gamtos grožis yra gaivalinis ir kintąs, o meno grožis — žmogiškai intuityvus ir pastovus. Gamtos peizažo grožis yra gyvas, o meno — miręs, nors ir gyvos dvasios vaisius. Gamtos grožis yra indiferentiškas vertybėms, o meno grožis iš esmės yra vertybinis grožis. Gamta su visa savo įvairybe, begalybe ir komplikuotumu yra Amžinojo Kūrėjo mistiškosios rankos padaras; todėl ji mus lyg pavergia, lieka paslaptinga ir sunkiai suprantama; o menas su visu savo sudėtingumu ir paslaptingumu yra nevisagalio žmogaus ribotas vaisius; todėl jis artimesnis ir suprantamesnis žmogui negu gamta. Menas — individualesnis, žmogiškesnis, dvasiškesnis, gamta — spontaniškesnė, bendresnė, neprilygstama. Gamtos grožis nežino jokios savo technikos, o meno grožis be technikos

neįmanomas; bet už tai, kas gamtoj negražu, tas meno technikos apdirbta gali būti estetiška. „Gamtos prieglobstyje mes jaučiamės mažučiai, nes tesame tik jos dalis; mene mes jaučiamės dideli, nes jis yra mūsų dvasios sukurtas. Gamta yra sumaterializuota dvasia, o menas — sudvasinta gamta“, sako Ed. de Bruyne[1].

---

1. Esquisse d'une philosophie de l'art, psl. 58.

V. GROŽIS IR EROTIKA

1. Mėginimai susieti grožį su meile. 2. Panseksualistų pažiūros. 3. Panseksualistinių pažiūrų kritika. 4. Erotinis grožis ir nuogybė. 5. Meilės prasmė mene. 6. Grožis ir meilė, kaipo dvasinis džiaugsmas.

Bet ar kartais estetinis malonumas, kurį patyriame džiaugdamiesi gamtos ir meno kūriniais, nėra tos pat rūšies, kaip ir meilė? Ar grožis kartais nėra mūsų erotinių linkimų patenkinimas? Ar gamtoj būtybės ir vaizdai, o mene vaizdai ir pavydalai nėra gražiausi tie, kurie tiesiog ar netiesiog yra susiję su mūsų seksualine prigimtimi? Taigi, gal grožis yra ne mūsų dvasinės prigimties ir dvasinės meilės reikalas, o seksualinė būtenybė, kurios mes nedrįstame viešai prisipažinti?

Nors mes į šituos klausimus iš dalies esame atsakę kiek anksčiau, tačiau pravartu juos ir atskirai panagrinėti, nes šiais laikais, daugiau negu kada nors, nestinga žmonių, kurie grožį ir meno kūrybą norėtų išaiškinti seksualiniais reikalais ir apraiškomis.

Pirmiausiai turime pasakyti, kad siejimas grožio su erotiniais jausmais nėra šių laikų padaras[1]. Jau senovėje Platonas manė, kad yra tam tikra giminystė tarp grožio ir meilės. Kadangi žmogaus siela, atklydusi į žemę iš amžinųjų idėjų buveinės, jos ilgisi, tai „žemiško grožio vaizdas pažadina prisiminimą tikrojo grožio", ir siela prisisega sparnus, nori pakilti į amžinąjį grožį, bet dėl sparnų silpnumo, ji entuziastiškai prisiriša prie gražaus žmogaus. „Kuris neseniai buvo inicijuotas arba kuris daug matė danguje, kai tik veide pamato dieviškojo grožio laimingą panašumą, tas tuoj suvirpa ir pajunta savy sukylant kažin ką iš pirmykščių emocijų, o paskui įbedęs žvilgs-

---

[1] Grožio, meno ir erotinio gyvenimo santykius plačiai nagrinėja ir svarsto Ch. Lalo, La Beauté et l'instinct sexuel, Paris, 1922, Flammarion.

nius į gražųjį objektą, jis jį garbina, kaip dievą", sako Platonas[1] savo dialoge „Phedras". Bet grožio sužadinta meilė yra amžinybės siekimas. Vieni tai patenkina gimdydami vaikus fiziškai, o kiti, gimdydami dvasiškai ligi prieina amžinąjį grožį: „Tikrasis meilės kelias, ar pats juo eitum ar būtum kito vedamas, yra pradėti nuo šios žemės gražybių ir nuolat kilti į amžinąjį Grožį, sakytum, lyg pereinant laipsniais nuo vieno gražaus kūno prie dviejų, nuo dviejų kūnų—prie visų kitų, nuo gražių kūnų — prie gražių sielų ir veiksmų, nuo gražių veiksmų — prie gražių mokslų, ligi tol, kol pasieksi visų mokslų mokslą, kuris yra ne kas kita, kaip absoliutaus grožio mokslas, kad pagaliau pažintum Grožį, koks jis yra savy" sako Platonas[2] savo „Puotoje".

Tas Platono idealistinis mėginimas susieti grožį su meile ir noras juos abu palenkti doriniam kilnėjimui niekada visai nebuvo užmirštas. Jis prasiveržia trubadurų ir truverų poezijoj, žybtelėja XVII amž. pirmojoj pusėje prancūzų romane, jis dar sušvinta romantizmo gadynėje, ypač Hardenbergo-Novalio poezijoj. Bet šiaip romantikuose grožio ir meilės susiejimas turi siauresnės, konkretesnės erotinės reikšmės, negu Platono. Antai, prancūzų romantikas A. de Musset estetinės kūrybos pagrindu yra linkęs laikyti meilę, nes jis yra eilėmis pasakęs: „Tai, ką čia žemėje žmogus vadina genijum, tai yra reikalas mylėti. Anapus to, viskas yra tuščia... Ar tavo širdis, ar tu, katras esate poetas? Tai tavo širdis". Romantikui Stendhaliui grožis tėra laimės pažadas, nes grožio meilė ir meilė viena kitai duoda gyvybės. O simbolizmo ir neoromantizmo laikais Remy de Gourmont yra parašęs: „Atėmus meilę, nebelieka meno, o atėmus meną, meilė lieka ne kas kitas, kaip fiziologinis reikalas". O Nietzsche tvirtino: „Visa aukštoji Prancūzijos klasikinė literatūra yra pastatyta ant seksualinių interesų. Galima joj visur ieškoti galantiškumo, juslių, seksualinės kovos, „moters", ir jų nebus veltui ieškoma".

Erotinius — seksualinius linkimus susieti su grožiu yra mėginta net ir gyvulių pasauly. Žinomasis sarkastas Voltaire[3]

---

[1] Oeuvres de Platon. Paris, Garnier, 254 psl.

[2] Ten pat, psl. 460 s.

[3] Stendhal, Voltaire citata pagal F. Challaye, L'Art et la Beauté 222 psl., o Nietzschės ir R. de Gourmont pagal Ch. Lalo, Esthétique, 46 psl.



8. M. Schongauer: Madona ir H. Lützeler pakeitimas

9. J. Poelaert: Teisingumo rūmai Briusely (XIX a.)

yra pasakęs: „Paklauskite rupūžioko, kas yra gražybė, didysis grožis, to kalon, jis jums atsakys, kad tai jo rupūžė“. Bet tiek čia primintas Voltaire posakis, tiek kitų aukščiau cituotų rašytojų prasitarimai yra daugiau atsitiktinio pobūdžio, be didelių mokslinių, sistematinių, absoliutinių tendencijų. Rimčiau į grožio ir seksualinės prigimties santykius pažiūri ir nori duoti mokslinį charakterį Ch. Darwin. Jam ir jo pasekėjams rodosi, kad grožis augalų, gyvulių ir žmonių pasauly padeda seksualinei atrankai, kuri yra viena iš natūralių atrankos būdų apskritai. Augalų grožis pasireiškiąs žydėjimo, o ne kitu metu, nes tada jie laukia apvaisinimo. Žiedų grožis traukiąs ir masinąs subtiliuosius meilės tarpininkus - vabzdžius. Plaštakės ir bitės lenda į žiedų taures ir su kitų žiedų dulkėmis juos apvaisina. Gyvulių pasauly tas pats reiškinys. Patinų grožis patraukiąs patelių geismą, arba nugalįs jų pasipriešinimą. Patinai turį labiau patikti negu patelės; todėl povas ir gaidys turį ryškias turtingas spalvas, lakštingalas giedąs, o tetirvinas šokąs. Ir šitos ypatybės ryškiausiai pasireiškiančios seksualinio geidulio vyravimo perioduose. Tada gražiausi patinai ir laimį, nes suvilioją pateles. Žmonių pasauly pastebimas kiek kitoks reiškinys. Čia dėl socialinių aplinkybių, ypač tose civilizacijose, kurios reliatyviai gana jaunos, gražiosios lyties pareigas eina moteris, o ne vyras. Bet šitas vaidmenų sukeitimas iš esmės dalyko nepakeičiąs — per grožį vykstanti seksualinė atranka — gražiausios moterys stipriau patraukiančios vyrus ir tokiu būdu palaikoma žmonių giminė.

Europietis, priėmęs japonų papročius ir pilietybę Lafcadio Hearn net tvirtina, kad Europoj taip visi yra apsvaiginti moters grožio, kad net į visą pasaulį, ypač gamtą, žiūri kitokiomis akimis negu japonai. Europiečių estetinės emocijos yra prisisunkusios moters meilės atsiminimų, todėl jie gamtoj iešką moters grožio apraiškų ir mėgstą idealų taisyklingumą ir simetriją. Tie feminizuoti žmonės ypač vertiną banguotas kalnelių linijas, švelnias minkštas aušros spalvas, vandenų judrumą, lapų šlamėjimą, dangaus begalinį malonumą, plačius dienos glostymus[1]. O S. Freud, ypač jo pasekėjai, visą meno kūrybą išveda iš seksualinio geismo. Palikdami šių pastarųjų nuomonės įvertinimą

---

[1] F. Challaye, L'Art et la Beauté, Paris, Nathan. 224 psl.

vėliau, kai kalbėsime apie kūrėją ir kūrybą, tuo tarpu pažiūrėkime, kiek racijos turi tie, kurie galvoja, kad grožis gyvuliuose ir žmonėse yra seksualinės prigimties.

Pirmiausia, kada darvinistai kalba apie grožio reikšmę augalų ir gyvulių pasauly, kyla klausimas ar jie negalvoja antropomorfiškai. Ar gyvuliams grožis turi tokią pat reikšmę, kaip mums, ir ar iš viso jie gali pajusti grožį? Darvinizuojantieji Freudo mokiniai sako, kad bites ir vabzdžius vilioja gražiosios žiedų spalvos. Bet tai toli gražu ne visa tiesa. Paimkime žydinčią liepą, išsiskleidusią rožę ir paklauskime, kurie žiedai skaidresni ir žmogui gražesni, ir kuriuos labiausiai mėgsta bitės. Ne vienas tur būt pastebėjo, kad bitės aistringai mėgsta liepos žiedus, nereikšmingus spalvų gražumu, o nuošaly dažnai palieka iškultūrintas majestotiškas rožes. Taigi, paprastai bites ir vabzdžius vilioja ne žiedų grožis, bet jų kvapsniai. Bitės lanko žiedus ne todėl, kad jie gražūs, bet todėl, kad naudingi, nes išleidžia kvepiančias ir maistingas sultis, kurios labai tinka vabzdžių maistui. Taigi, netikslu sakyti, kad gėlės vabzdžių mylimos dėl grožio. Ir vėl, yra gėlių, kurios žmonėms gražios, bet kurios yra savotiški monstrai, nes neturi lyties.

Kai dėl Lafcadio Hearn teigimo, kad europiečiai gėrisi gamta moteriškojo grožio įtakoje, tai yra grynas nesusipratimas. Europietis mėgsta gryną, nepaliestą, laukinę gamtą nemažiau už japonus. Europos žmogui patinka ne tik apskritų banguojančių linijų peizažas, bet ir stačios, aštrios, beveik vertikalios kalnų milžinų linijos. Ne ko kito, tik tos šiurkščiosios kalnų gamtos pamėgimo vedamos minios žmonių kopia į įvairiausius Alpių kalnus. Europiečiui patinka ne tik mirganti jūra ir medžio lapų šlamėjimas, bet ir jūros šėlstančios bangos ir vėjo sūkurio blaškomas miškas. Taigi, vien moteriškuoju erotiniu grožiu aiškinimas peizažo meilės atrodo taip pat nepakankamas.

O kad gyvulių tarpusavio santykiuose grožis būtų taip suprantamas, kaip supranta žmonės, maža tėra pagrindo manyti. Žmogui lakštingalo giesmė turi estetinės prasmės, bet ar tokios pat prasmės ji turi lakštingalo patelei? Kas gali pasakyti, kad ji lakštingalo giesmę supranta estetiškai, o ne grynai seksuališkai? Norėdamas prisigerinti patelei tetirvinas šoka, bet ar tas jo šokis turi jam estetinės prasmės? Vieni patinai seksualinio aktyvumo sezone puošiasi, žmogiškai žiūrint, grožio

apraiškomis, o kai kurie skleidžia tam tikrą kvapą. Šio pastarojo ir patys uolieji darvinistai, tur būt, nelaikytų estetišku, nors gyvuliams jis turi tokią pat reikšmę, kaip plunksnų spalvos, arba harmoningi balsai. Pagaliau nereikia užmiršti, kad seksualinėse grumtynėse ne visada laimi tie patinai, kurie žmonėms atrodo gražiausi. Dažnai paima viršų stipresnysis, apsukrusis, nes jis greičiau priverčia patelę pasiduoti.

Kalbant apie gyvulių grožio jutimą, reikia neužmiršti tai, ką jau Aristotelis ir Tomas Akvinietis buvo pastebėję, būtent, kad gyvuliui svarbiausia gyvybinė juslė yra l y t ė j i m a s, t. y. mažiausiai lanksti ir mažiausiai estetinė juslė. Per lytėjimą gyvuliai patenkina gyvybės išlaikymo ir veisimosi instinktą, nes lytėjimas, geriant, ėdant, tenkinant seksualinius reikalus, yra pati svarbiausia juslė. Visa gyvulio sąmonė palenkta gyvybei, o ši — nukreipta į n a u d ą, propter utilitatem. Taigi, viskas baigiasi lytėjimu, kuris yra naudingumo juslė par excellence. Kada gyvulys mato kitą gyvulį, jo vaidinys krypsta į lytėjimo juslę, o per ją į biologinių tikslų realizavimą[1]. Taigi, patelės žvilgsnis į „gražiausį" patiną yra toli gražu nuo nesuinteresuotos kontempliacijos. Be to, neužmirškime, kad grožis ir menas žmogaus suvokiami ne per lytėjimo, bet per regėjimo ir girdėjimo jusles, kurios labiausiai yra nukreiptos į dvasinę prigimtį. Tik per šitas jusles žmogus gali turėti nesuinteresuotą estetinę intuiciją, iš dalies intelektualinį, iš dalies emocionalinį sintetinį pažinimo būdą.

Bet Darvino ir Freudo šalininkai vis dėlto grožį laiko seksualinės prigimties ir jį taiko žmonių santykiams. Nurodoma, kad žmogus, ypač moteris, tada būna gražiausia, kada pasiekia seksualinio subrendimo. Neužmirštama pridurti, kad vyrams labiausiai patinkančios gražiausios moterys. Tai nuomonei iš tikro lengva pasiduoti ir dėlto, kad rašytojai beveik nuolat mėgsta vaizduoti, kaip įsimylimos dažniausiai tik gražiosios Jevos dukterys. Antai net vienas seniausių literatūros paminklų, Illiadė, parodanti, kad gražiausia Graikų moteris Helena yra drauge mylimiausia. Kada dėl jos meilės susikauja Achajai su Trojėnais, tai, pažvelgęs į Helenos gražybę, senasis Priamas su rezignacija ryžtasi sutikti sūnų mirtį. Taigi, gal iš tikro bent žmogui grožis ir meilė yra tas pats dalykas?

---

[1] E. d e B r u y n e, Esquisse d'une philosophie de l'art, Bruxelles, p. 94.

Be abejonės, kai sakoma, kad įsimylimos dažniausiai gražiosios moterys, yra tiesos, bet ne viskas. Sakysim, jau Schopenhaueris yra pastebėjęs, kad moterims labiau patinka daugiau stiprūs vyrai, o ne tiek gražūs. Vyrų raumenų išsivystimas ir galingumas, jų kūno vikrumas moterims erotiškai turi daugiau reikšmės, negu jų grožis. Vadinas, jau pusei žmonijos darvinistų neva dėsnis nustoja galios, nes vyrų grožis moterims nėra erotinio patraukimo pažimys.

Iš kitos pusės nereikia užmiršti, kad ne vienos gražiosios moters tėra mylimos. Labai didelė gražuolė greičiau apvilia negu vidutinė — ji tik iš pirmo įspūdžio sužavi, bet su antruoju susidomėjimas mažėja. Susižavėjimas kitos lyties asmens grožiu, pav., moters grožiu, yra kas kita, o erotinis apsvaigimas ar malonumas vėl kas kita. Meilės dalykų žinovas prancūzų rašytojas Stendhal pastebi: „Gal būt, kad tie vyrai, kurie nejautrūs meilei, kaip aistrai, gyviausiai jaučia grožio įspūdį; tai bent stipriausias įspūdys, kurį jie gali patirti iš moterų“. Vadinasi, išeitų, kad tie vyrai, kurie žavisi gražiomis moterimis, erotiškai jas silpniau myli už tuos vyrus, kuriuos mažiau vilioja moterų grožis. Kad negražios ir vidutinės moterys yra mylimos ir gal laimingesnės už gražuoles, tai daug kas pastebi. Klasikas rašytojas ir psichologas La Bruyère sako: „Jei negraži būna mylima, tai negali būti kitaip, kaip tik beprotiškai, nes tai turi atsitikti ar per keistą mylimojo silpnybę arba per paslaptesnius ir nematomesnius burtus, negu grožis“.

Erotinė meilė gali egzistuoti be estetinio pasigėrėjimo ir be mylimosios moters formų beveik idealaus tobulumo, o ydos kartais laikomos maloniomis. Tai yra pastebėjęs net Molière savo „Mizantrope“ sakydamas: „Taip, kaip mylimasis, kurio kraštutinis įkarštis net myli mylimųjų asmenų ydas“. J. J. Rousseau taip pat liudija, kad mylimojo asmens kai kurios netobulybės nekenkia meilei. Štai, pav., „Naujoj Eloizoj“ jis parodo, kaip jo herojus Staint-Preux nepatenkintas tapytoju, kuris nutapė jo mylimosios Julijos išdailintą, išidealizuotą portretą. Dėkodamas už atsiųstą jam paveikslą, jis mylimajai rašo apgailestaująs, kad tapytojas „praleido ydas“, nes aš, girdi, „ne tiktai į tavo gražybes tesu įsimylėjęs“.

Iš to, kas pasakyta, aišku, kad erotiškai mylima moteris, nebūtinai turi būti gražuolė, o ne kiekviena gražuolė turi būti

mylimiausia. O tai reiškia, kad estetinis gėrėjimasis harmoningomis žmogaus kūno proporcijomis nėra tas pats, kaip ir seksualinio instinkto diktuojami malonumai. Be abejo, gali atsitikti, kad estetinis susidomėjimas moterimi gali būti erotinio jausmo gimimo priežastimi. Gali taip pat atsitikti, kad abu jausmu gimsta ir gyvena drauge. Juk rašytojai mums dažniausiai mėgsta romanuose vaizduoti, kaip yra įsimylimos gražios moterys; tačiau rašytojai tai daro su tam tikra diplomatija. Vaizduojant gražią merginą ar damą, autoriams lengviau paaiškinti, kaip žmogus pradeda mylėti. „Jie elgiasi su savo skaitytojais, kaip piršlys elgiasi su jaunuoju, kada jis giria mergaitės gražybę ir jos dalią ir jos giminę. Tada rašytojai yra literatūrinių meilės reikalų piršliai", sako F. Challaye[1] nupasakodamas Mme et M. Ch. Lalo knygą G r o ž i o b a n k r o t a s (La Faillite de la Beauté).

Tiesą pasakius, jau daugelis rašytojų nuo realizmo laikų yra atsisakę nuo prietaro vaizduoti mylimas tik gražiąsias moteris. Jau romanistas realistas Balzac knygoje „Recherche de l'absolu" yra pasakęs: „Palaimintos netobulosios, nes joms priklauso meilės karalystė". Ir savo romanuose Balzac vaizduoja mylimas ir mylinčias moteris, bet kokio amžiaus, nedaug paisydamas grožio.

Jei grožis ir dažnai prisidėtų prie erotinio jausmo gimimo, tai vis dėlto nereikštų jų tapatumo. Jei žmogus būna gražiausias, t. y. labiausiai priartėja prie idealiojo savo lyties tipo, tada, kada jis yra seksuališkai jautriausias pajėgiausias, iš to dar negalima daryti išvados, kad grožis yra instinkto padarinys. Nors nevisai, bet tiksliau būtų sakyti, kad fizinis grožis ir meilė yra greičiau sveikatos ir jaunystės padarinys. Juk žmogus subręsta, kūnas išsivysto ir visos jo galios geriau pasireiškia, kada žmogus būna sveikas. Tada jis ne tiktai jaučia stipresnį patraukimą kitai lyčiai, bet turi geresnį apetitą, būna drąsesnis, energingesnis, linksmesnis ir drauge būna gražesnis. Taigi, natūralus žmogiškas formų grožis nėra seksualinio instinkto padaras: jis eina greta su tuo grožiu, jaunyste bei sveikata. Jei kas eina drauge, tas dar nėra priežastis.

Jeigu gražų žmogų greičiau pamylime, negu negražų, tai atrodo, kad grožis meilei gali būti viena iš palankių sąlygų.

---

[1] L'Art et la Beauté, 227 psl.

Bet panašių akstinų erotiniam jausmui atsirasti yra ir daugiau, pav., inteligencija, dvasinė kultūra, būdo taurumas, širdies skaistumas, elegantiški, skoningi drabužiai, higieninis švarumas ir net turtingumas. Moterys labai gerai žino, kiek erotinei simpatijai sužadinti reiškia elegantiški rūbai, bet vyrai taip pat žino, kad meilei nemažiau sveria moters širdies skaistumas ir tiesumas, o taip pat ir jos dvasinė kultūra. O moteryse meilės palinkimą sužadina ne tik vyro jėga, bet ir jo inteligencija, būdo taurumas, visuomeninė padėtis. Ir šitos sąlygos moterims, atrodo, nemažiau reiškia negu vyro gražumas. Taigi, pirma meilės, kaip jos šaukliai, arba greta meilės, kaip talkininkaują jos malonūs palydovai, gali eiti ne tik grožis, bet taip pat jaunystė, inteligencija, būdo taurumas, sielos skaistumas, elegancija ir t.t., bet nereiškia, kad tos visos sąlygos būtų erotinės prigimties padariniai. Gali būti, kad gražus žmogus arba gražus veidas gali sužadinti ar sustiprinti meilę, bet taip pat gali atsitikti, kad mylimą žmogų ar veidą meilė gali pagražinti ir daug džiaugsmo suteikti. Nebūtinai gražus veidas bus mylimiausias, bet mylimiausias veidas visada bus maloniausias, bent malonesnis už tą, kuris būtų tik gražus. Taigi, darosi aišku, kad žmogaus grožis ir meilė, o juo labiau seksualiniai linkimai nėra tos pat prigimties dalykai.

Prie šitokių pat išvadų prieina ir Ch. Lalo, kuris grožio ir seksualinės prigimties santykiams tyrinėti yra paskyręs nemažą studiją. Ten jis[1] sako: „Nešališkas visokios rūšies faktų tyrinėjimas privestų prie išvados, kad seksualinis jausmas ir grožio jausmas yra dvi mūsų prigimties funkcijos lygiai gilios, bet reliatyviai nepriklausomos viena nuo kitos — kiekviena jų turi savo šaltinius, savo žymes, savo dėsnius ir savotišką plėtotę ir kiekviena jų negali būti identifikuojama su jokia kita; tačiau jų didelis sudėtingumas savaime sukelia begalo daug susikryžiavimų ir nuolatinių susimaišymų tarp tiek įvairių elementų. Bet tai nėra pateisinimas juos supainioti. Erotiška ir estetiška yra du dalykai; norėti juos asimiliuoti bet kokia kaina, reikia save pasmerkti, nesuprasti vieno ir kito tikrosios prigimties“.

---

[1] Ch. Lalo, La Beauté et l'instinct sexuel, Paris, 1922, Flammarion, 114 psl.

Tas skirtumas darytinas tiek gyvenime, tiek mene. Todėl klysta tie, kurie teigia arba yra linkę teigti, kad žmonėms gražūs yra literatūros ir meno kūriniai, kurie yra sukurti erotinėmis temomis. Gali būti, kad erotinių temų ar motyvų meno kūriniai yra mėgiami; gali būti, kad jie žmonėms net malonesni ir įdomesni, negu kiti; bet reikia atsiminti, kad malonumas ir įdomumas dar nėra estetiškumas, dar nėra grožis. Antra vertus, yra daug meno kūrinių, kurie yra sukurti neerotinėmis temomis, o nežiūrint to, jie gali būti meniški ir estetiški. Pagaliau net erotinių motyvų kūrinių malonumas gali būti estetinis ir neestetinis. Estetinis jis bus tada, kai bus džiaugiamasi nesuinteresuotai pačia kūrinio percepcija, pačiu vaizdu; ir jis bus neestetinis, bet erotinis, kada juo bus gėrimasi suinteresuotai, praktiškai.

Kada gėrimės erotinės temos kūriniu, kada džiaugiamės kitos lyties žmogumi arba jo atvaizduotu pavidalu, reikia tada pasiklausti, kas mums pirmoj eilėj rūpi: ar mūsų pačių kūnas, ar mūsų turimas vaizdas, kurio pats vienas pažinimas yra mielas. Mat, teisingai yra pastebėjęs Lipps, kad vyriškis, žiūrįs į moterį seksualinio instinkto įtakoje, pirmiausiai interesuojasi savo kūnu. Kada jis gėrėsis moterim, gyva ar atvaizduota, estetiškai, tada jo dėmesys kaip tik bus nukreiptas į objektą, į patį turimą vaizdą.

Iš to aišku, kad yra ir gali būti erotinės prasmės grožėjimasis, gali būti erotinis grožis. Tiesa, tas grožis nėra visai grynas, o mišrus, bet vis dėlto jo estetiškos prasmės negalima užginčyti. Tačiau taip pat reikia pasakyti, kad erotinių temų ir vaizdų kontempliacija visada turi tendencijos pasidaryti praktiška, suinteresuota. Kol erotinės prasmės kontempliuojamas objektas težadina tik erotinę simpatiją, tik lengvą jausmą, jis dažniausiai būna estetinis, bet kai emocija pareina į fiziologinį geismą, kai nebetenkame psichinės pusiausvyros, tada negali būti kalbos apie pergyvenimo estetiškumą.

Erotinio grožio patiriame ir gyvenime ir mene. Tačiau grynesnis estetiškai bus tas malonumas, kurį sužadins daugiau ar mažiau erotinės prasmės meno kūriniai. Juk kas kita meilė, realiai pergyvenama, ir kas kita romane, lyrikoj ar dramoj atvaizduota. Kas kita gyva moteris, ir vėl kas kita moteris mene atvaizduota, nors ji ten būtų ir nevisai pridengta. Ir E. de Bruyne liudija, kad yra vyrų, kuriems statula tobulai graži

būna tada, kai teikia nesuinteresuoto ir skaistaus pasigėrėjimo, nežiūrint kokią lytinę prasmę kūrinys beturėtų[1]. Šitaip samprotaudami nenorime pateisinti absoliučių nuogybių apskritai, bet tuo tik nurodome, kad erotinis grožis gyvenime skiriasi nuo tos pat rūšies grožio mene. Antra vertus, nuogybė nuogybei nelygi. Viena nuogybė gali tyčiom erzinti seksualinį gašlumą ir tuo pačiu turi būti priskirta prie pornografinio arba seksualinio pritaikomojo meno, o kita nuogybė gali turėti tikslo iškelti tik žmogaus kūno linijų ir kontūrų įvairųjį grožį. Kalbant apie nuogo žmogaus kūno pavaizdavimą taip pat nedera užmiršti, kad kartais tam tikru būdu pridengta nuogybė gali būti nemažiau erzinanti kaip niekuo nepridengtas, bet neiškreiptas ir drovus žmogaus kūno nuogumas. Pagaliau erotinėj meno srity daugiau, nors ir iš dalies, tinka posakis: „skaisčiam — viskas skaistu, o purvinam — visur purvas". Menininkas, kuriam drovumas ir skaistumas nėra tušti žodžiai, net nuogą kūną parodydamas, mokės jį taip atvaizduoti, kad jis nebūtų gašlus.

Nežiūrint šitų mūsų rezervų, reikia pastebėti, kad nuogybės vaizdavimas dėl pačios nuogybės vargu gali būti pateisintas. Nors ir būtų galima viena ar kita nuogybe gėrėtis estetiškai, tačiau krikščioniui sunku bus joms rasti ne tik moralinį, bet ir estetinį pagrindą, nes, norint parodyti net žmogaus kūno grožį, negalima jo dirbtinai izoliuoti nuo sielos. Kūnas be sielos yra lavonas, kuris žmogui yra negražus. Kūnas gali būti gražus tol, kol jis nėra paliestas gyvybės jėgų išsekimo, degradacijos. Jis gali būti gražus, kol jį valdo psichinių jėgų maksimum, kurio centru yra ne kas kitas, kaip dvasia.

Net pozityvistas H. Taine, kuris gražų ir sveiką žmogaus kūną laiko dorybe, kuris graikų ir renesanso menininkų atvaizduotam nuogo kūno grožiui reiškia beveik kulto pagarbą, parafrazuodamas Aristotelį sako: „Moralinė būtybė yra fizinio gyvulio atbaigimas, beveik gėlė: jei pirmosios stigtų, antrasis nebūtų pilnas; gėlė atrodytų iškrypus, jei ji neturėtų savo aukščiausio vainiko; taip pat ir tobulas kūnas tėra atbaigimas tobulos sielos. Mes parodysime tą sielą visoj kūno harmonijoj, jo padėty, galvos formoj, veido išraiškoj. Bus galima pa-

---

1 Esquisse d'une philosophie de l'art. 94 psl.

justi, kad ji yra laisva ir sveika, arba aukštesnė ir didelė". Bet šitaip kalbėdamas[1], H. Taine mano, kad atvaizduotame kūne siela turi būti įspėjama, o ne aiškiai jaučiama ir parodoma. Tačiau mums, kurie žiūrime į sielą ne tik kaip į psichinių jėgų kompleksą, pareinantį nuo kūno, bet kaip į dvasinį nenykstantį principą, vertesnį už mirštamą kūną, mums atrodo, kad net nuogas kūnas turi būti atvaizduotas palenktas dvasiai, daugiau ar mažiau turi pareikšti dvasią. Ir taip turi būti ir būna ne dėl to, kad gyvas kūnas net gamtoj yra drauge su dvasia, bet dėl to, kad gilusis dailusis menas stengiasi atskleisti ne mados dalyką, ne fiziologinį momentą, bet gilųjį žmogiškumą, kuris be dvasingumo neįmanomas. Todėl ir tikras meno kūrėjas, nevaizduos nuogybės kaipo tokios, bet ją parodys santyky su dvasia, net per nuogą kūną sieks gilesnės prasmės, dvasinių vertybių kilnumo. Todėl W. Försteris savo knygoj „Schule und Charakter" teisingai sako:

„Šiandieninis nuogumo menas daugumoj atvejų yra produktas žmonių, neturinčių tikros meno kultūros, nes tikras menininkas, jei tik jis dalyvauja gyvenimo visumoj, mato ne tik nuogą kūną, bet kartu ir visą tragizmą bei dvasios vergiją, kuris pareina iš kūniškų pajaudinimų pasaulio — todėl jis nuogą kūną visada vaizduos su dideliu rezervu, arba kartu suteiks ir dvasinę atsvarą, ar tai duodamas nuogam kūnui dievų veidą, ar tai padarydamas jį tik dvasinio turinio bei dvasinių simbolių nešėju"[2].

Bet jei mumyse yra pakankamai įgimto drovumo, jei širdy yra pakankamai švelnaus jautrumo ir krikščionijos per amžius ugdyto skaistybės jausmo, mes nepageidausime, kad menininkas mums parodytų mergaitę ar moterį visai nuogą, ir jautrus krikščioniškas menininkas nesistengs jos moteriško silpnumo visai apnuoginti, lyg nuplėšti jos nematomą aureolę, nes, kaip simboliškai yra pastebėjęs Alain - Fournier,[3] „moters kūno esmė ir dalikatnumas yra jos rūbe — šitame veido vualyje".

---

[1] H. Taine, Philosophie de l'art, II, Paris, Hachette, 500 psl.

[2] Cituota iš „Lietuvos Mokyklos" 1933 m. 372 psl.

[3] Alain-Fournier, Miracles, Paris, Gallimard, psl. 131.

Antra vertus, reikia atsiminti, kad nuogumų vaizdavimu mažiau talentingi menininkai tiesiog spekuliuoja. Vietoj davę estetiškai meninę vertybę, kuri suteiktų tikrą gilų grožio džiaugsmą, jie pavaizduoja nuogybę, kuri jaudina žmones, bet visai ne dėl estetinių motyvų. O tai kaip tik reiškia menininko silpnybę, nes jis pseudo menu nori pavaduoti tikrąjį dailųjį meną ir pseudo kūryba pakeisti tikrąją kūrybą, kuri reikalauja ne tik visų psichofizinių galių bendradarbiavimo, bet ir stipraus dvasingumo, be kurio meno kūrinio grožis yra negyvas. Todėl turėdamas galvoj šių dienų nuogybių fragmentarišką meną, W. Försteris teisingai sako: „Menas, kuris atsipalaiduoja nuo giliausių sielos interesų, niekada neturės tiek jėgos, kad galėtų įkvėpti medžiagai gyvumą ir sielą: jam trūksta kūrybiškos dvasios, kuri priklauso dieviškam meno darbui“[1].

Taigi, iš to kas čia pasakyta apie nuogybes, į kurias čia žiūrėjome ne moraliniu, bet estetiniu atžvilgiu, darosi aišku, kad meno erotiškumas, palinkimas į seksualines nuogybes visai nereiškia jo estetiškumo. Nors mene yra ir gali būti erotinės prasmės grožis, bet erotiškumu meno grožio negalima pagrįsti. Atvirkščiai, stiprus erotiškumas, nesudvasintas, giliau neįprasmintas nuogumas dažnai yra priešingi tikrai estetinei kontempliacijai ir tikrai giliam meno grožiui. Taigi, ne tik gyvulių, ne tik žmonių, bet ir meno pasauly grožio negalima išvesti iš žmogaus seksualinės prigimties linkimų; grožio jausmo negalima suplakti su erotiniu jausmu.

Nors grožis ir jo pergyvenimas nesutampa su seksualiniu instinktu ir jo interesais, kaip nori darvinistai ar freudistai, tačiau reikia pripažinti, kad seksualinė žmogaus prigimtis turi reikšmės meno kūryboj. Apie tai bus progos pakalbėti, svarstant meno kūrybą specialiai. Tuo tarpu galima tik priminti, kad seksualinis instinktas ne taip retai paskatina kūrėjus pasirinkti daugiau ar mažiau erotinės prasmės siužetus, temas, motyvus. Nevieną menininką mylimos moters prisiminimas, ypač meilės nepasisekimai, yra davę progos net žymiems meno kūriniams atsirasti. O antra vertus, kadangi žiūrovas visada lieka žmogus, kuriame nėra užblėsęs seksualinis instinktas ir

---

1 Ten pat.

meilės ilgesys, todėl jam ir malonu žiūrėti tuos kūrinius, kurie primena priešingos lyties asmenį, meilės svajones ir emocijas.

Bet kalbant apie žiūrovo pamėgimą sutikti meilę meno kūriniuose, taip pat reikia atsiminti, kad žmogiškoji normali meilė nėra tik kūno fiziologinis reikalas, bet taip pat dvasios reikalas. Psichinė meilė yra bendras kūno ir dvasios veiksmas. Kūniškasis instinktas gali būti patenkintas ir be meilės, bet be dvasios veikimo meilės nėra. Nematyti žmogiškoj meilėj dvasios dalyvavimo, reiškia meilę degraduoti į grynąjį instinktą, kuris aklai valdo gyvulius, nepažįstančius meilės. Žmonių meilė, ypač civilizuotų žmonių meilė, kuri ištveria sunkiausius bandymus, kuri yra ištikimybės, pasiaukojimo ir kitų didelių žygių šaltinis ir drauge žmogiškos pilnatvės, nekintamumo ir amžinybės ilgesys bei veržimasis į laimę, neabejotinai turi stiprios atramos žmogaus dvasioj, be kurios dalyvavimo ir veikimo ji būtų nesuprantama. Tik dvasinio elemento buvimas meilėje ją leidžia vadinti tuo vardu, kuriuo kartais vadinamas krikščionių Dievas. Tiesa, kad vienoj žmogiškoj meilėj ir tam tikru momentu dvasinio elemento gali būti mažiau, o kitoj meilėj arba kitu momentu — daugiau, tačiau vis dėlto tame psichiniame simpatijos judesy kitos giminės asmeniui, tame psichiniame jausme (ne fiziologiniame geisme), kurį vadiname meile, dvasinio prado dalyvavimas yra neužginčyjamas. Kadangi tas jausmas yra susijęs su pačios gyvybės šaknimis, tai jis žmogui yra stipriai brangus ir malonus; bet kai tas jausmas dar būna kultivuotas, dvasios nuskaidrintas, jis tampa dorybinių veiksmų šaltiniu, pakeliančiu žmogų. O tai savo ruožtu žmogui malonu.

Nors dvasinio prado yra kiekviename meilės jausme, bet kadangi jis pareina nuo biologinių reikalų, tai jų, kaip aktualesnių, gyvenime gali būti ir dažnai būna nutraukiamas į fiziologinį praktinį geismą ar aktą. Dvasinis meilės elementas lieka sustiprintas ir ryškiau gali pasireikšti kaip tik tada, kai meilė būna išreiškiama ir atvaizduojama dailiojo meno kūriniuose. Ten meilė, kūrėjo sielos intuityviai ir didžiąja dalim nesuinteresuotai pergyventa, būna sudvasėjusi, laisva, atitraukta nuo praktiškosios, suinteresuotosios, biologinės, seksualinės tikrovės reikalų, kurie būna ne tik malonūs, bet taip pat pavergią, įkyrūs, skaudūs ir karčias ašaras išspaudžia. O didžiųjų žmonių tokių, kaip Dante, Petrarka, Šekspyras, Raci-

nas, Goethe, Schilleris, Novalis, Alain - Fournier, tų didžių poetų atvaizduota meilė yra atpalaiduota nuo praktiško būtinumo pančių, nes yra estetinės intuicijos kūdikis. O kaipo tokia, ji yra netiek kūno, kiek laisvosios žmogaus dvasios sukurta laisvoji auksasparnė dukra.

Panašios prasmės neretai įgauna ir mene atvaizduota moteris. Tokio Leonardo da Vinci, Rafaelio Sanzio, N. Poussino, Feuerbacho, D. G. Rossetti, Puvis de Chavannes, M. Deniso (pav. 26, 32) sukurtos moterys iš dalies nustoja buvusios tik moterys, bet padvelkia amžinuoju moteriškumu, atrodo įgavusios stiprios dvasinės prasmės. Taigi, mene atvaizduotas moteriškumas ir meilė, ypač meilė, siekianti absoliutumo, kovojanti su praeinamumu, laužanti praktinės, smulkios, ribotosios tikrovės pančius ir net į juos tragiškai sudūžtanti, pabrėžia žmogiškai dvasinį laisvumą ir sužadina žiūrovo estetinę kontempliaciją, kuri atpalaiduoja tikrovės prirakintus dvasios sparnus. Tas meilės jausmų stipresnis ar silpnesnis dvasinis charakteris, ta proga daugiau ar mažiau dvasiniu laisvu būdu pergyventi meilę, — vieną brangiausių žmogiškiausių jausmų, kurių turtingumą gyvenime retai tegalima kasdieniniam žmogui patirti, — kaip tik ir yra viena svarbiausių priežasčių, dėl kurių daugelis žmonių ypač mėgsta dailiojo meno kūrinius su meilės temomis ir motyvais, kurie juos žmogiškai sušildo, Tikriausia dėl šitos priežasties meilės temos ir motyvai užima žymią vietą dailiajame mene. Tai sakydami, žinoma, neturime galvoj tų nevertingų pseudo meno dalykų, kurie gali būti kuriami ir mėgiami dėl grynai seksualinių sumetimų, dėl smalsumo ar palinkimo matyti įprastus pažįstamus miegamųjų kambarių nuotykėlius.

Nors grožio emocija iš esmės skiriasi nuo jausmo ir interesų, susijusių su žmogaus seksualine prigimtimi, vis dėlto gali kilti klausimas: ar estetinė kontempliacija ir meilė nėra giminingos, jei meile vadinsime dvasinį džiaugsmą? Ir į šitą klausimą iš tikro negalėsime neigiamai atsakyti, jei meilę suprasime kaip dvasios aktą, nepriklausomą nuo erotinių linkimų. Jei meile vadinsime tą dvasios džiaugsmą, kuris neturi savy jokio egoizmo, jokio praktinio intereso, o tik save užmirštantį susižavėjimą visu tuo kas vertinga savy, kas kilnu, kas dora, kas yra tiesa — tada iš tikro meilės nebus galima aiškiai atskirti nuo estetinės kontempliacijos, kuri yra ne kas kitas, kaip nesuinteresuota meilė konkrečiam daiktui ar vaizdui dėl jų pačių

savarankiškos vertės. O estetinė kontempliacija, kaip atsimename, nėra galima be dvasiškiausios mūsų psichinės galios — intelekto. Bet iš to, kas čia pasakyta, darosi aišku, kad dvasinės meilės ir estetinės kontempliacijos giminystė kyla ne iš kur kitur, bet iš mūsų dvasios. Mat, juo kokie dalykai ar jausmai yra pažymėti ryškesniu dvasios antspaudu, tuo jie yra giminingesni, nes jie yra susiję su vienu ir tuo pačiu branduoliu — dvasia, — kuri yra viena ir nedaloma. Kas dvasioje yra pergyvenama, kaip meilė, tai yra drauge ir grožis, ir gėris, ir tiesa, o kas pergyvenama dvasiškai arba kaip tiesa, arba kaip gėris, arba kaip grožis, tas patiriama ir kaip dvasinė meilė, nes jie negali būti dvasios nemylimi. Suprantama, kad tik žmogui, ribotai ir su materija sujungtai dvasinei būtybei, tiesa, gėris, grožis ir meilė yra lyg skirtingi dalykai, arba bent skirtingi to paties dalyko aspektai; tuo tarpu grynosioms dvasioms, kas jau yra tiesa ir gėris, tai drauge yra grožis ir meilė.

Iš šito trumpo ekskurso į metafizikos sritį, mums darosi aiškiau, kodėl Platonas galėjo galvoti, kad meilė per gražių formų meilę, per gražių darbų ir dorybių meilę priveda prie amžinųjų idėjų meilės, kur yra tikroji būtis ir palaima. Iš šitų trumpų metafizinių pastabų apie dvasios nedalomą vienybę aiškėja, kad erotinė meilė tik tada labiau suartėja su estetine kontempliacija, juo toji meilė būna dvasingesnė, grynesnė. Juo žmogus daugiau atsisako savo egoistinių interesų ir juo labiau myli kitos lyties (giminės) žmogų dėl jo paties vertingumo, dėl jo fizinio ar dvasinio tobulumo, tuo jo meilės emocija labiau artėja prie estetinės kontempliacijos džiaugsmo, kuris yra vienas didžiausių dvasinių malonumų žemėje.

VI. ESTETINĖS KATEGORIJOS

1. Estetinių kategorijų pagrindimas ir suskirstymas. 2. Gražybė 3. Didybė. 4. Gracija ir meilybė. 5. Kilnybė. 6. Tragizmas ir dramatizmas. 7. Juokingumas: sąmojus, komizmas, jumoras. 8. Charakteringumas ir bjaurumas.

Iš to, kas buvo pasakyta apie grožį apskritai, apie grožį dailiajame ir pritaikomajame mene, apie grožį gamtoj ir pagaliau apie erotinį grožį, jau buvo matyti, kiek plati ir įvairi yra grožio karalystė. Kiekvienas gamtos daiktas, kiekvienas meno kūrinys sukelia kitokį estetinį pergyvenimą, kuris iš dalies yra panašus, iš dalies skirtingas. Kiekvienas estetinis malonumas bus panašus į kitą tuo, kad abu nesuinteresuoti, mėgiami ir ieškomi dėl jų pačių; tačiau jie galės būti skirtingi nesuinteresuotumo laipsniu, nesuinteresuotumo grynumu.

O tas estetinės emocijos grynumas pareis ne tik nuo besigėrinčio subjekto, bet ir nuo objekto ypatybių, pav., nuo medžiagos, idėjos, technikos, vaizdavimo būdo, išraiškos stiprumo ir kitų individualinių grynai formos ypatybių. Antai, religinės prasmės paveikslas skirsis nuo erotinės prasmės paveikslo dėl skirtingos idėjos, nors jie abudu teiks ir grožio emociją. Todėl vieno paveikslo grožis gali būti vadinamas religiniu, o kito paveikslo — erotiniu. Tačiau ir du religiniai paveikslai vėl gali būti skirtingi. Net kada jų realizuojama idėja bus panaši arba, pasakytum, tiesiog tapatinga, ji gali būti įkūnyta skirtingu būdu, skirtinga nuotaika. Pavyzdžiui, paimkime du Marijos Nekalto prasidėjimo paveikslu. Vienas dailininkas gali sutelkti visą dėmesį į prasmingą poetiškumą, į simbolingumą. Jis gali parodyti visą šventosios Mergelės angeliškąjį skaistumą, švelnumą bei kilnumą, apsuptą nuostabia peršviečiančios poezijos aureole. Ir šitame atsitikime galėsime pasakyti, kad paveikslas yra poetiškai simboliškas, kad čia turime poetiškai simboliškąjį grožį (žiūr. pav. 12).

Tačiau kitas dailininkas, piešdamas Nesuteptosios paveikslą, gali ypač susidomėti pačios Mergelės Marijos figūra

greta su kitomis, jų kontūrų ryškumu, spalvų efektais, kompozicijos linijų ir spalvų darnumu, ir tada galime turėti religinės prasmės plastinę grožio kategoriją. Arba vėl, sakysim, Kristaus nuėmimas nuo kryžiaus įvairių poetų gali būti išreikštas įvairiu būdu ir nuotaika. Vienas gali daugiau dėmesio kreipti į vaizdus ir jų aprašymą, kitas — į gilesnės prasmės simboliškąjį perteikimą, o trečias nuėmimo nuo kryžiaus liūdną ir sukauptą nuotaiką gali dar pamėginti perduoti muzikalinėmis priemonėmis — ritmu, rimu, aliteracijomis, pakartojimais. Tokiu būdu gali atsirasti plastinės poezijos, simbolinės poezijos, muzikalinės poezijos kūriniai. Iš tikro taip ir būna. Poetiškai simbolinė gali būti ne tik poezija, bet ir tapyba, ir šokis, ir skulptūra, ir filmas. Taip pat plastiškai vaizdinis grožis yra ir gali būti ne tik tapyboj, bet ir kituose menuose. Ir muzikalinį grožį galima sutikti ne tik muzikoj, bet ir poezijoj ir net tapyboj. Juk ne be reikalo kai kurie mūsų M. K. Čiurlionio kūriniai vadinami muzikaliniais sonatų vardais. Todėl panašiais sumetimais, kaip čia išdėstyta, kai kurie meno teoretikai ir sako, kad plastinis vaizdingumas, poetinis simboliškumas ir muzikalumas yra trys estetinės kategorijos, nes jos gali būti sutinkamos įvairiose meno srityse. R. Hamann plastinį vaizdingumą, poetinį simboliškumą, muzikalumą ir telaiko tikrosiomis estetinėmis kategorijomis. Tačiau atrodo, kad šitoks R. Hamann nusistatymas nėra tikslus, nes tų kategorijų nesutinkame gamtos grožy ar šiaip gyvenime. Plastinį vaizdingumą, poetinį simboliškumą ir muzikalumą galime sutikti tik menuose. Bet juose galima dar rasti tapybinį vaizdingumą, architektoniškumą ir skulptūrinį plastingumą, kurių nežinia kodėl R. Hamann neįtraukia į estetines kategorijas. Arba tuos reiškinius geriau vadinti meno grožio kategorijomis, nors H. Lützeler tapybinį vaizdingumą, skulptūrinį plastingumą ir architektoniškumą, sutinkamus ne to paties vardo mene, vadina meno stiliais.

Kad estetinės kategorijos yra platesnės negu R. Hamann ginamosios, tai mums gali pailiustruoti pavyzdžiai. Štai didelė ir stora ponia sėdi ant suolo, o šalia jos mažas ir plonas žmogelis vos ant kelių nepuldamas karštai reiškia savo meilę; tačiau vos praėjo kelios minutės, o jau didžioji storoji ponia jau pešasi su savo mylimuoju, mažu žmogeliu. Be abejo, matydami tokią sceną, mes juoksimės. Tai bus komizmo pavyzdys. Tačiau įsivaizduokime, kad mylisi du jaunuoliai, tokie, kaip Romeo ir Julija.



10. Reimso katedra (pradėta 1290)



11. Pažaislio bažnyčia (1667—1674)

Juos gyvenimas, socialės sąlygos ar tėvų valia nori perskirti. Tačiau jie taip myli vienas kitą, kad verčiau sutinka perkęsti visa ir net mirtį, kad tik nereiktų skirtis ir kito mylėti. Ir šitokių jaunuolių mirtis mus nuteiks tragiškai. Tai tragizmo pavyzdys. Bet štai vienas vaizdas. Saulėtą dieną pro rugių lauką, pilną rugiagėlių ir aguonų, eina gražiai nuaugę vaikinas ir mergina. Jie nekalba apie meilę, bet jų žvilgsnis, jų paduotos vieno kitam rankos reiškia jų gilią simpatiją, kuri lyg sutampa su žiedų ir saulės džiaugsmu. Ir šitas giedria ramybe ir džiaugsmu dvelkiąs paveikslas gyvenime ar mene bylos apie gražybę. Tai gražybės kategorijos pavyzdys. Šitie trys erotinių temų pavyzdžiai įeina į erotinio grožio sritį, bet žadina skirtingus jausmus. Tas skirtumas duoda teisę kalbėti apie estetines kategorijas, kurių R. Hamann nelaiko tikrai estetiškomis, nes jas galime sutikti ne tik mene, bet ir gyvenime ir gamtoj. Gražybių matome ir gamtoj ir mene; taip pat iš komiškų dalykų juokiamės ne tik gyvenime, bet ir mene; tačiau jeigu juos pergyvename pirmiausia estetiškai, tai reiškia, kad jie gali būti priskirti į vienokią ar kitokią estetinio jausmo rūšį.

Komizmas, tragizmas, kilnybė, grožybė, gracija juo labiau tinka laikyti bendrosiomis estetinės emocijos ir grožio rūšimis, kad jos nėra susijusios glaudžiau su kokiu nors menu, kaip plastinis vaizdingumas ar muzikalumas. Ir iš tikro, tokio komizmo ar tragizmo galime rasti ne tik dramos kūriniuose, bet ir romanuose, ir tapyboj, ir skulptūroj, ir filme ir net muzikoj. Pav., toks Rossini ar Mozartas savo kūriniuose siekia gracijos ir komizmo, o R. Wagneris —tragizmo. Tokių pavyzdžių galėtume nurodyti daugybę. Tačiau užteks, pabrėžus dar kartą estetinių kategorijų universalumą.

Kaip tas estetinio jausmo rūšis suskirstyti ir išaiškinti? Tai mėgino padaryti jau Aristotelis, tačiau visiško sutarimo pagrindime ir suskirstyme dar ir šiandien nėra. Taip atsitinka todėl, kad grožio pergyvenimas yra sudėtingas, kuriame reiškiasi įvairūs psichiniai elementai, kurie nesiduoda aiškiai išnarpliojami ir logiškai aiškiai formuluojami. Tačiau mokslas, jei jis juo nori būti, negali atsisakyti nuo aiškinimų ir formulavmų.

Tarp tokių formulavimų gana įdomus ir ne vienu atžvilgiu teisingas atrodo Ch. Lalo grožio pergyvenimų paskirstymas į 9 kategorijas pagal tris žmogaus psichinio gyvenimo pasireiškimo sritis.

Ch. Lalo teisingu pastebėjimu, estetiniame žmogaus gyvenime reiškiasi nuolatinis siekimas įvairius elementus suvesti į vienybę. Antai, meno forma pirmiausiai aptariama, kaip visų sudedamųjų elementų organinė (harmoninga) vienybė. Tas meno formos suvokimas ir kūrinio pergyvenimas taip pat charakterizuojamas, kaip harmoninga psichinė vienybė. Taigi, grožiui ir jo įvairioms rūšims harmoninga vienybė yra esminga, nors ir ne visada pilnai realizuota. Todėl grožio pergyvenimas, anot Ch. Lalo, galima suskirstyti pagal pasiektą harmoniją, pagal siekiamą harmoniją ir pagal prarastąją harmoniją ir pagal psichinio veiklumo sritis. Taip skirstydamas estetinius pergyvenimus, Ch. Lalo gauna šitokią schemą:

Harmonija	turima	siekiama	prarasta
Intelektualinė	Gražybė	Kilnybė	Sąmojus
aktyvinė (valios)	didybė	tragizmas	komizmas
afektyvinė	gracija	dramatizmas	jumoras

Suprantama, kad šitame suskirstyme gali būti daug niuansų. Kada, pav., Ch. Lalo į harmoniją žvelgia psichinio žmogaus veiklumo sričių atžvilgiu, jis, be abejonės, nemano, kad harmonija galėtų būti grynai intelektualinė ar afektyvinė. Šitoks jos pavadinimas, tikriausiai, nenori nieko kito pasakyti, kaip tik tos ar kitos galios ar veiklumo dominavimą arba prasikišimą sintetinėj estetinėj intuicijoje. Kada harmonija vadinama intelektualine, tai reiškia, kad estetinėj intuicijoj greta afektyvinių, juslinių ir kitų elementų intelektas užima pirmaujančią vietą. Kada harmonija vadinama afektyvine, tai vėl nereiškia, kad estetinėj intuicijoj visai nebūtų kitų psichinių elementų.

Kada kalbama apie valios arba aktyvinę harmoniją, reikia suprasti, kad estetinėje intuicijoje valios elementas turi kiek daugiau reikšmės, negu intelektualinėj arba afektyvinėj harmonijoj. Jei valios galia žiūrove dominuotų, tada jo gėrėjimasis nebebūtų estetinis, bet taptų praktiniu interesuotu.

Taip pat reikia pastebėti, kad estetines kategorijas skirstome, kaip matyti, pirmiausia pagal pergyvenimo skirtumus, tačiau turime galvoje ir tuos objektus su jų ypatybėmis, kurie vienokį ar kitokį grožio jausmą sužadina. Todėl charakterizuodami kokią nors jausmo rūšį, drauge aptarsime objekto ypatybes, nes grožis daugiau pareina nuo objekto negu subjekto.

Padarę šitas preliminarines pastabas ir priėmę pagrindan Ch. Lalo grožio pergyvenimų suskirstymą, pamėginkime kiekvieną minėtų kategorijų aptarti atskirai, kad ir nutoldami nuo paties Ch. Lalo charakteristikos ir iškeldami objektyviąsias priežastis ir sąlygas.

Pirmiausia pasiektos harmonijos skalėje Ch. Lalo pastato g r a ž y b ę, kurią labiausiai mėgsta klasikinių tendencijų menininkai ir kurią vieninteliu meno tikslu laikė Schelling, Winckelmann ir kiti. Nors tą olimpiškai giedrą gražybės jausmą gali sužadinti gamtos ir meno peizažai, nors gražybe alsuojančius dalykus galime sutikti ne tik plastiniuose, bet ir muzikaliniuose menuose, tačiau dėl patogumo aptarti tą estetinę kategoriją, J. Volkelt[1] siūlo prieš akis turėti žmogiškuosius pavidalus. Kad juos būtų galima pavadinti idealiai gražiais arba gražybėmis, reikia, kad jie sujungtų tipinį grožį su dvasią pakeliančiu turiniu nepaprastai harmoningoj, paprastoj, lengvai suvokiamoj formoj.

Tikroji gražybė, anot J. Volkelto, pirmiausia turi būti tipinė gražybė. Individuali idėja turi pasireikšti ryškiai, paprastai, neapkrauta antraeilėmis smulkmenomis, bet pagrindiniais bruožais. Čia negali būti nieko neaiškaus, netikro, sudraikyto; čia turi būti aiškiai matoma esmė ir tvarka. Tie tipiškai gražūs pavidalai turi realizuoti optimistinį turinį. Tai reiškia, kad net liūdna idėja turi būti taip išreikšta, kad ji nejaudintų, neblaškytų, neprislėgtų, bet žadintų raminančią, gaivinančią, atnaujinančią nuotaiką, kreiptų į pusiausvyrą, giedrą, harmoniją. Bet pagaliau sujungtą tipinio ir turinio gražybę turi atbaigti formos gražybė, kuri reiškiasi ryškia organine vienybe, taisyklingumu, saikingumu, pilnumu, pusiausvyra, linkimu į simetriją ir aukso proporciją. Čia forma yra taip suorganizuota, kad ji suvokiama lengvai, be pastangų ir studijų.

Šitaip atvaizduoti pavidalai žiūrovui suteikia ramų, gaivinantį, pakeliantį, taurų, beveik nežemišką, gryną malonumą, gryną kontempliacijos džiaugsmą, kuriame net skausmas ir liūdesys yra virtę beveik giedria ramybe. Nors kai kas ir mano, kad į gražybę linkę menininkai gali išreikšti kentėjimą ir mirtį, nejaudindami žiūrovo, tačiau apskritai paėmus, tos rūšies menininkai vengia tokių temų, kurios, net idealioj formoj atvaizduo-

---

[1] J. V o l k e l t, System der Aesthetik, III, München, 1925, 98 psl. ir ss.

tos, gali sudrumsti malonumo harmoniją. Dailiai nuaugusi, skaisti, mylinti mergaitė, motinišku džiaugsmu spindinti moteris — štai tikros gražybės pavyzdžiai. Gražybėmis bus ir panašią nuotaiką žadinąs gamtos vaizdas, ir muzikos dalykas, ir eilėraštis.

Tik mene atvaizduotos gražybės gali būti vadinamos dailenybėmis. Raffaelio „Siksto Madona", ar Osbert „Antikinis Vakaras", ar Miloso „Venera" bus dailenybės (žiūr. pav. 16, 18, 35), tačiau dailenybe nepavadinsime nei Grünewaldo „Nukryžiavimo", nei Laokoono grupės, nei Dantės „Pragaro", kurie priklauso mišrioms kategorijoms. Kad kūrinys būtų dailenybė, reikia, kad jis turėtų tobulą techniką, kad jo žadinamasis estetinis malonumas būtų grynas, be suinteresuotų momentų. Jis neturi reikšti nei pasigailėjimo, nei paniekos, nepajudinti jokių realių tendencijų ir praktinių norų. Gražybė ar dailenybė sutelkia visas su pažinimu susijusias psichines galias — jusles, vaizduotę, jausmą, intelektą — į harmoningą pusiausvyros aktą. Tiesa, Ch. Lalo gražybės pergyvenimą laiko „ypač intelektualinės tvarkos pasitenkinimu"; tačiau jei gražybės kontempliacijoj vyrautų intelektualinis elementas, tada nebebūtų galima kalbėti apie visišką harmoniją, nes vienam elementui dominuojant, susidaro šioks toks neramybės ir nepusiausvyros jausmas. Iš tikrųjų gražybei charakteringa giedri pusiausvyra. Gyvas ar meniškas pavidalas suvokiamas lengvai kaip idėjos, medžiagos ir formos, jausmo ir jo išraiškos vieninga nedaloma visuma. Gražybė ar dailenybė nėra nei perdidelė, kad mus slėgtų, nei permaža, kad neatrodytų nepilna. Ji mūsų neišaukština ir nepažemina, bet ji nejučiomis mus pakelia lig žmogiško pajėgumo. Ji yra žmogiška savo didumu ir ypatybėmis, nes tik šitaip gali būti harmonija tarp žmogaus ir tarp kūrinio. Kitaip jos suvokimas nebūtų spontaniškas.

Pergyvendamas gražybę, žmogus be pastangų pajunta pilną džiaugsmo ramybę, darnumą paties su savim, kuris yra laisvas nuo bet kokių geismų. Todėl Ed. de Bruyne mano, kad gražybę reikia charakterizuoti išeinant ne iš objekto, bet iš subjekto. Anot jo, visai nesvarbu čia tipiškumas. ar techninės formos ypatybės, kuriuos iškelia J. Volkelt, bet jausmas, nes „gėrėtis gražybe, reiškia džiaugtis pusiausvyra, sveikata, harmonija, pasitenkinimu, giedra. Tai nėra entuziastinis, nesulaikomas džiūgavimas, bet pilnas ramybės poilsis giliame širdies džiaugs-

me“, sako E. de Bruyne[1]. Dieviška pusiausvyra bei giedra ir taurus žmogiškumas — štai kaip trumpai norėtųsi nusakyti gražybę.

Daugiausia grynųjų dailenybių mums yra davęs graikiškasis, ypač apoloniškasis menas. Jų statulos vaizdavo dievus, kurie yra žmonės, ir žmones, kurie yra dievais. Jie yra harmoningi, ir gryni, nejautrūs ir patys savęs viešpačiai. (E. de Bruyne). Tų gražybių pasitaiko ir kitų epochų klasiškuose kūriniuose. Jų būna ir gali būti ne tik klasiškuose, bet romantiškuose, impresionistiškuose kūriniuose. Dailenybių sutinkame visuose menuose ir visose srovėse, jei tik kūrinys išreiškia malonią ir harmoningą intuiciją su tokiu techniniu tobulumu, kad jis leidžia gėrėtis tiek mumyse, tiek objekte ta giedria pusiausvyra, kuri bus džiuginanti, bet drauge žmogiška.

Ch. Lalo estetinių kategorijų suskirstyme po gražybes eina didybė, grandioziškumas, kur daugiau turi reikšmės valios momentas. Didybės vardu norime pareikšti tą estetinę emociją, kuri sukyla žiūrove, stebint daiktus, kurie savo dydžiu, savo imponuojančiu ansambliu atrodo pralenkia žmogaus jėgas. Didybę pergyvena J. Ruskin, matydamas Alpes nušviestas saulėleidžio. Jis sako, kad „nei prarastojo rojaus sienos nebūtų buvusios gražesnės, nei dangaus sienos iškilmingesnės“. Didybės ir susižavėjimo jausmą sukelia Afrikos tyrų Sfinksas ir faraonų piramydės, kurios per ilgus amžius yra ištvėrusios amžių griaunamąją jėgą. Tokią pat iškilmingą emociją, mačiusiųjų liudijimu, sukelia ir Mykolo Angelo išdekoruotoji Sikstinos koplyčia ir R. Wagnerio muzikalinė tetralogija „Nibelungų Žiedas“.

Gražybė atrodo nei per didelė, nei per maža — ji lengvai žmogaus suvokiama; tuo tarpu didybė, kad ir suvokiama, bet savo dydžiu atrodo toli pralenkusi paprasto žmogaus pajėgas. Kai pagalvoja žmogus, kiek reikėjo žmonių jėgų ir darbo, kol išaugo milžiniškos piramydės, kai pajunta, kiek valios pastangų ir kantrybės reikėjo R. Wagneriui, kol jis sukūrė savo didžiulę Nibelungų tetralogiją, žmogus stebisi ir drauge džiaugiasi. Džiaugiasi, kad žmogaus genijus yra toks galingas, jog priverčia didžiausias kliūtis nusilenkti jo norams ir jam tarnauti. —

---

[1] Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 315 psl.

Nors Ch. Lalo ir kiti estetikai didybę laiko atskira kategorija, tačiau ji atrodo stipriai giminiuojasi su kilnybe. Pav., J. Volkelt apie didybę—grandioziškumą visai nekalba kaip apie atskirą grožio rūšį. Jis ją aiškiai asimiliuoja su kilnybe, kuri kaip tik žadina nusistebėjimą, susižavėjimą visu tuo, kas pralenkia normalias žmogaus jėgas.

Pasiektos harmonijos skalėje po didybės eina g r a c i j a, kurios teikiamas įspūdis yra priešingas didybei. Gracijos emocija susieta su meilumu, su džiaugsminga simpatija, su laisvu judesiu. Kada sakome g r a ž i moteris, įsivaizduojame normalaus ūgio, taurios ramybės, taisyklingų veido bruožų moteriškę; o kai sakome g r a c i n g a (grakšti) moteris, įsivaizduojame ją kiek mažesnę, smulkesnę, negu normali, bet už tai judresnę, lankstesnę, lengvesnę, silpnesnę. Taigi, gracijos įspūdis yra susietas su laisvumu, su judesiu, su lengvumu, su pastangų nebuvimu, su elegancija, su lenkta linija, nenutrūkstamumu. Geriausiai gal graciją charakterizuoja banguota linija, nes joj matyti judesio nenutrūkstamumas, kai vienas linijos momentas lengvai tęsia kitą. Todėl mums graciją primena banguojančio valso šokis, ypač simfoninis klasikinis baletas, čiuožėjų figūros, lankstaus liemens ir lengvos eigasties moteris. Nors gracija nėra tik moteriška ypatybė, tačiau ji labiau susijusi su moterimi, nes kūno lenktos linijos, lankstumas, lengvumas, judesio nenutrūkstamumas ir silpnumas charakterizuoja moteris. Taigi, be didelės klaidos galėtume pasakyti, kad gracija yra moteriška kategorija, o didybė — vyriška.

Gracija, suprantama, reiškiasi ne tik gyvenime, bet ir mene. Jos sutinkame tapyboj, ir skulptūroj, bet daugiausia judesio menuose — filme, muzikoj, simfoniniame šokyje. Gracijai geriausiai pasireikšti leidžia ¾ takto simfoninis šokis, nes jis ieško lengvumo, visa nori paversti nenutrūkstamu judėsiu ir linija, stengiasi panaikinti reljefą ir jį išblaškyti peršviečiančiame rūke. „Aukščiausia šokėjos gracija, sako Laloy, yra nematerialinė gracija".

Ritmingame, lanksčiame judesy, kuris geriausiai atstovauja graciją — ritmingame judesy, kur vienas momentas lyg broliškai jungiasi su kitu, yra lyg tam tikra fizinė simpatija, kuri subtiliai sugestionuoja moralinę simpatiją. Visame, kas yra gracinga, mes išskaitome „galimo judesio pakrypimą į mus, po-

tencionalinę arba net gimstančią simpatiją, sako H. Bergson[1]. Tai šita judri simpatija, visada pasiruošusi atsiduoti, yra aukščiausios gracijos esmė". Ir kitoj vietoj tas pats filosofas sako: „Kas kontempliuoja visatą menininko akimis, tas pro grožį išskaito graciją, o pro graciją pasirodo gėrybė". Ir gal todėl, galvoja H. Bergsonas, gracija ir malonė prancūzų kalboj vadinasi tuo pačiu terminu „la grâce".

Kadangi gracija krypsta į moralinį simpatijos jausmą, į spontanišką globos jausmą silpnesniajam, o silpnesniojo kviečiantį pasitikėjimą ir atsidavimą, ji ne retai žmonių šilčiau pergyvenama negu apoloniškoji gražybė. Kaip F. Challaye[2] liudija, kai kas graciją pavadina gražesne už gražybę. O prancūzas Barbey d'Aurévilly galvojęs, kad gracija geriau matyti biaurume, negu gražybėje, nes ją galima geriau įžiūrėti, kada ji viena.

J. Volkelt gracijos nelaiko atskira estetine kategorija, nes jam ji iš esmės yra susijusi su judesiu; ji esanti platesnės, būtent, meilybės kategorijos pasireiškimas judesy. Simpatijos ir palankumo įspūdis, kurį sutinkame gracijoj, esąs charakteringas daug svarbesnei meilybės (Anmut) kategorijai, kurios pagrinde glūdi graži harmoninga siela (schöne Seele). Ji gali trykšti ne tik iš judesio, bet taip pat iš ramybės menų (tapybos, skulptūros) ir iš kitur, kur matyti džiaugsminga laisva harmonija tarp dvasios ir juslingumo, tarp turinio ir formos. Gyvenime estetinėj meilybėj nei dvasia nėra pavergusi gamtinio juslingumo, nei juslingumas nėra prislėgęs dvasios, bet atrodo, kad dvasia gamtiniame juslingume yra suradusi tikrąją savo būveinę, kurią ji nuskaidrina ir sukilnina. Sausumas, įtempimas, pastangos, blaškymasis, audringumas meilybei yra svetimi dalykai. Proto ir juslingumo poskridžiai čia reiškiasi kaip taurus žmogiškumas. „Gerumas ir švelnumas, drąsumas ir susivaldymas čia sužydi kaip gamtos malonė. Nayvus nekaltumo džiaugsmas yra čia natūrali dirva, iš kurios susiformuoja dorovė", sako J. Volkelt[3].

Šitokį dvasios ir gamtos laisvo ir tauraus sutapimo įspūdį daro meno kūriniai ir pavidalai, kurie realizuoja gražiąją sielą

---

1. Essai sur les données immédiates de la conscience, 9 ss psl.

2. L'Art et la Beauté, 267 psl.

3. J. Volkelt, Die Aesthetischen Grundegstalten. München, 1925, 119 psl.

arba meilybę, meilų žavumą. Praksitelio „Hermes", Correggio „Šv. Jeronimo Madona", Goethės Ifigenija, Tiziano „Flora", Raffaelio madonos „Gražioji Sodininkė" ir „Madona kėdėje" gali būti meilybės pavyzdžiai (pav. 2, 26, 33). Raffaelis apskritai yra nemažas meilybės meistras greta tokio Myk. Angelo, kurio kūriniai dvelkia kilnybe, nes jų forma atrodo negali suvaldyti - apimti turinio, nes antžmogiška dvasia joje netelpa ir neramiai prasiveržia. Tuo tarpu Raffaelio kūriniuose siela ramiai ir laimingai įsilieja ir pripildo formą. Mat, apskritai, meilybė charakteringa tuo, kad forma—pavidalas lyg meiliai kviečia į save turinį, kuris švelniai, lengvai, laisvai joje įsilieja. Jai tinka geriau mažumas negu perdėtas didumas. Meilybės gražiajai sielai priešingos yra staigios, laužtos, suskaldytos linijos, bet santykis tarp turinio ir formos atrodo švelnus ir džiaugsmingas, kai linijos yra švelniai apskritos, minkštai įsiliejančios, džiaugsmingai viena kitą sutinkančios, apglobiančios ir palengva pakintančios, kai nėra spalvų kontrastų, bet lengvi perėjimai iš vienos į kitą. Taip pat gražioji siela mėgsta melodiją, kur vieni kitus papildantieji tonai išsilieja saikingame judesy. Taip suglaustai kalbant, atrodo formalinės ypatybės meilybės arba simpatijos kategorijos, kurios ryškiausia rūšis yra gracija arba judesio meilybė. Kai kurie autoriai (F. Challaye) apie ją ir tekalba.

Po grynųjų — gražybės ir meilybės - gracijos — kategorijų eina žymiai gausesnės mišriosios, susijusios su nemaloniais jausmais ir praktinėmis tendencijomis. Siekiamosios harmonijos skalėje pirmoji stovi k i l n y b ė (prancūzų le sublime, vokiečių das Erhabene), su kuria beveik neatskiriamai siejasi didybė—grandioziškumas. Mat, kilnybės jausmą sužadiną dalykai taip pat atrodo stipriai praneša žmogiškus dydžius ir jėgą.

Kada žvaigždėtą naktį stovime ant aukšto uolėto jūros kranto ir žvelgiame į neribotus tolius, mes pasijuntame esą mažyčiai prieš tas didingas neaprėpiamas erdves. Tada mes jaučiame ir malonumą paklysti visatos neribotume ir drauge pastebime, kad lyg kas lengvai slegia mūsų krūtinę. Kai meilybė ir gracija mus simpatiškai džiugino ir skatino lyg šypsotis, prieš kilnybę mes esame nustebę. susitelkę. Gražybė žadino ramybę ir giedrą, o kilnybė mumyse sukelia stiprias emocijas, kurios linkusios iš nugastavimo bei silpnumo pereiti į didingą pasiryžimą ir susižavėjimą. Gražybė — ribota ir lengvai suvokiama, o kil-

nybė ne tik didelė ir grandioziška, bet tiesiog siekianti begalybės, nors mūsų intuicijos ir suvokiama kaip vienybė. Visa tai, kas savo tūriu bei plotu, judesiu bei jėga, valios bei aistros pastangomis siekia begalybės, veržiasi į absoliutą, tai yra kilnu, tai žadina nusistebėjimą, susitelkimą, susižavėjimą, dvasinių jėgų pakilimą. Atsidūrę ties gamtos kilnybe, mes lyg susisiejame su antgamtiniu pasauliu, su Dievybe; mes pajuntame giminingumą su paslaptingomis kosminėmis jėgomis, ir tai mus pakelia. Ties kilnybe mes jaučiame savo dvasios neribotumą, norų amžinumą. Mes lyg šiek tiek įspėjame, kas yra viena, nedaloma ir amžina dvasia, kuri nebežino materialinio kūno ribų.

Kada mes stovime tyrų platybėse, aukštųjų kalnų amžinojo sniego ledynuose, arba žvaigždėtą naktį ant uolos prie okeano, mūsų vaizduotė siekia juslingosios begalybės, bet vis dėlto tos begalybės aprėpti negali. Tuo tarpu mūsų intelektas veržiasi toliau viso to, ką mato akis ir vaizduotė įsivaizduoja. Kitaip sakant, prieš kilnybės vaizdą žmogaus psichinės galios, lenktyniauja, lyg veržiasi siekdamos pilno begalybės vienybėje pažinimo. O tai reiškia, kad kilnybė mums leidžia pajusti ne psichinių galių pusiausvyrą, bet tam tikrą nesutarimą, disproporciją tarp galių lankstaus pajėgumo ir dar tiksliau nesuderinimą tarp pažįstamojo objekto neribotos didybės ir kai kurių galių (juslių, vaizduotės) ribotumo. Žmogus siekia visiškos harmonijos tarp begalybės siekiančio objekto ir tarp savo pažinimo, tačiau tas siekimas neįvyksta, ir dėl to kyla nemalonus tam tikro silpnumo, lyg baimės jausmas. Nemalonu ir tai, kad vaizduotė nepajėgia sekti mūsų dvasiškiausios galios, intelekto, kuris turi begalinių užsimojimų. Tas vaizduotės nepajėgumas, palyginus su intelketu, ir jos daromos pastangos prilygti jam, drumsčia nesuinteresuotą gėrėjimąsi. Estetinės emocijos grynumą drumsčia kartais ir metafiziškai protaujamojo elemento įsibrovimas į kilnybės kontempliaciją. Tačiau toje kontempliacijoj pasireiškiąs psichinių galių nesuderinimas yra ir didelio džiaugsmo priežastis, nes tada mūsų intelektas intuityviai pajunta savo laisvę; jis pajunta, kad dvasia pralenkia medžiagą, kad jis (intelektas) laimi prieš jusles ir vaizduotę, kad mūsų gilioji prigimtis negali pasitenkinti determinuota, ribota, juslinga kasdienybe. Taigi kontempliuojant kilnybę, ypač gamtos kilnybę, intelektas pajunta savo prigimties kilnumą ir laisvę, o vaizduotė lieka pažeminta (Ed. de Bruyne).

Kilnybę sutinkame ne tik gamtoj, bet ir mene. Tik čia ji negali pasiekti tokio grandioziškumo, tokių lig begalybės einančių platybių, kaip gamtoj. Meno kūrinių didybė mažesnė, o begalybė daug reliatyvesnė, ne taip ryškiai matoma iliuzijoms pasiduodančios vaizduotės. Ten ji yra intuicinė, siekiamoji, bet ji vaizduotėje taip pat kelia lyg nerimo ir nusistebėjimo. Mat, meno kūrinio formoj realizuoti jausmai, idėjos, apskritai turinys, atrodo nepaprastas, antžmogiškas savo potencija; atrodo, kad jis toj formoj netilpsta, ją plėšo, nori ištrūkti [1]. Forma - pavidalas atrodo per siaura, per plona, per silpna išlaikyti tam turinio spaudimui, kuris, rodos, nori susprogdinti jos kevalą, kaip stiklinius pančius, kurie trukdo emocijoms išsiveržti į begalinę laisvę (žiūr. pav. 17, 19).

Taigi, kilnybės kategorijai priklauso tie kūriniai, kurie daro įspūdį, kad forma - pavidalas yra persilpna ir perankšta turiniui, jo nuolatiniam spaudimui. Turinys, sakytum, veržiasi į begalybę, į neribotumą, o vis dėlto jis priverstas tilpti ribotame ir atbaigtame pavidale. Tai kaip tik ryškiai matyti erdvės menuose, kur turime reikalo su tūriais, o ne tiek su spalvomis ir garsais. Todėl Mykolo Angelo skulptūros šedevrai (pav., Mozė; žiūr. pav. 17) daro stipresnį kilnybės įspūdį, — tą antžmogiško turinio maištą prieš formą - pavidalą, — negu jo tapybos kūriniai, kad ir niekas nedrįstų neigti kilnybės jo Sikstinos koplyčiai. Nors jos lubose yra daug įvairių figūrų, kurios bendrą vaizdą susmulkina dalimis, bet nebuvimas spalvinio margumo, pabrėžimas spalvų uniformiškumo, kontūrų skulptūriškumas, erdvės akcentavimas sudaro veržimosi į begalybę įspūdį. Kilnybei palankus ir architektūros menas, nes jis taip pat susijęs su erdve. Pav., stiprų kilnybės įspūdį daro Romos šv. Petro bazilikos vidus, bet dar galingiau nustebina ir sužavi ne viena šimtabokštė katedra, kuri simboliškoje vienybėje sujungia dangų ir visatą, kuri lyg nori pakilti nuo žemės į erdves, kuri savo viduje leidžia pajusti dieviškąją didybę ir žmogiškojo šapelio menkystę ir drauge pakelia į susitelkimo didžią kilnybę.

Kad tai galima būtų pajusti meno kūriny, reikia, kad žiūrovas galėtų jį palyginti su žmogaus dydžiais ir jo jėgomis, nes meniškojo grožio saikas yra žmogus. Kai jis gali palyginti

---

[1] J. Volkelt, Die Aesthetischen Grundgestalten, 116 psl. ir s.

normalias žmogaus jėgas ir dydžius su meno kūrinio išvystytais, toli pralenkiančiais pirmuosius, tada kyla tas nusistebėjimas, lyg nugastavimas ir drauge gaivinantis susižavėjimas. Antai, graikų architektūros paminklai (šventnamiai) ir tokia Romos šv. Petro ir Povilo bazilika (žiūr. pav. 22) iš viršaus nedaro to svaiginančio kilnybės įspūdžio, nes tų pastatų proporcijų pagrindan yra paimti abstraktūs dydžiai, kurie šv. Petro bazilikoj yra tikrai grandioziški; ypač kai jos fasado apatinėj daly nesimato maždaug žmogiško dydžio statulų ar kitų žmogiško gyvenimo detalių, žiūrovas neturi lyginimui saiko pagrindo ir lieka netikras, nepastebi žmogaus jėgų menkumo ir trapumo prieš tą imponuojančią masę. Visai kitaip jis jaučia atsistojęs ties Reimso ar Štrasburgo[1] gotinių katedrų fasadais (žiūr. pav. 10). Be to, kad gotinėj bažnyčioj vyraujančios vertikalios linijos sugestionuoja veržimąsi į erdves, joj dar žmogišką aukščio mastą pabrėžia durys, tik žmogui su halebardu arba vėliava įeiti, ir apie portalą išrikiuotos eilės statulų, kurios visai nestebina savo dydžiu, bet atrodo žmogiškos. Tai kaip tik iškelia pastato didybę ir padeda susiformuoti kilnybės įspūdžiui.

Mažiau ryškiai negu erdvės menuose kilnybė gali pasireikšti laiko arba garso menuose. Bet ir čia ji nėra negalima. Antai, kilnybe yra L. von Bethoveno IX simfonija, kuri garbina begalinį džiaugsmą, nugalėjusį gyvenimo liūdesį ir kentėjimus, — džiaugsmą, kuris triumfuojančia visą užliejančia banga apsiaučia visą pasaulį, pakyla lyg dangaus ir susilieja su dvasių procesijos iškilmingu skaidrumu. Toj simfonijoj kaip tik jaučiamas formų silpnumas prieš tą dvasinio turinio spaudimą, kurį finale akcentuoja žmogaus balsų (choro) įvedimas. Taip pat kilnybe dvelkia ir R. Wagnerio ne viena muzikalinė drama, o formos trapumą pabrėžia taip jo mėgiami pustoniai. Kilnybe padvelkia Aischilo „Prikaltame Prometejuje“ ir P. Corneille „Polyeucte“, nes viename susiduriame su antžmogiška jėga kosminėje maišto problemoje, o antrame — su Dievo malonės visagalinčiu veikimu, kuris žmogaus valiai suteikia neribotos nustebinančios jėgos. Kosminių jėgų grumtynių ir žmogaus - kankinio valios galybės vaizduotė nebepajėgia suvokti, ir tai stebina. Bet beveik visi aukščiau cituoti pa-

[1] E. Marguery, L'Oeuvre d'art, Paris, Alcan, 93 psl.

vyzdžiai rodo, kad kilnybės įspūdį mums daro dalykai, susiję su metafizine sritimi, su siekimu į antgamtiškumą. Todėl Ch. Lalo[1] ir sako: „Dėl šito susisiekimo su anapus ir begalybe, kilnybė turi kažin ką religiško ir metafiziško".

Iš cituotų Aischilo ir Corneille pavyzdžių matyti, kad kilnybė gali būti sumišusi su tragizmu. Bet kada koks dalykas priklauso dviem kategorijom, suprantama, kad jis skirtinas ton, kuri dominuoja. Nėra abejonės, pavyzdžiui, kad Corneille „Polyeucte" dominuoja t r a g i z m a s. Jis dažniausiai ir sutinkamas šitos rūšies kūriniuose, nors jį galima, kad ir netaip ryškiai, pastebėti net plastiniuose menuose (žiūr. pav. 34).

Kilnybė pergyvenama maždaug kaip pasyvi būsena, beveik kaip kontempliacijos dalykas, o tragizmas yra aktyvus riboto žmogaus konfliktas su neribota fatalybe, tam tikra antžmogiška nežinomybe, kurios žmogus nepajėgia išnarplioti ir prieš kurią sugniūžta net milžiniškos jo pastangos. Gal todėl Ch. Lalo tragizmą vadina veiksmo kilnybe. Kaip ši, taip ir tragizmas slepia savy kontrastą. Kilnybę pergyvenant, prieš paprastą ribotą žmogų stoja antžmogiškas begalybės siekiąs dalykas, prieš ribotas jusles ir vaizduotę iškyla dvasios - proto laisvė, siekianti absoliutybės. O tragizme prieš antžmogiškas nenugalimas kliūtis stoja, kaip kontrastas, ribotas žmogus. Bet tas žmogus neatrodo toks silpnas ir pasyvus, kaip prieš kilnybę; tragizme kaip tik iškyla žmogaus pastangų ir kentėjimų didybė, bet drauge, kaip antitezė, pasirodo ir jo nepajėgumas, kada jis sudužta arba lieka sutriuškintas ir sunaikintas nelygioje kovoje.

Nėra tragizmo, kur nėra fizinio ar moralinio žmogaus žuvimo arba susinaikinimo didžiulėje kovoje su antžmogiškomis kliūtimis. Bet kad galėtų įvykti toji, nors ir nelygi kova, reikia, kad žmogus būtų nors kuo nepaprastas, kad jis drįstų išeiti ir susigrumti su tomis nelygiomis jėgomis, kurios stoja skersai kelio jo siekimams. Vidutiniai žmonės, kurie pasyviai pasiduoda, arba dejuoja ir verkšlena žūdami, negali būti tragiški. Todėl J. Volkelt teisingai mano, kad tragiškas tegali būti tik tas, kuris pasireiškia žmogiška didybe. Volkelto nuomone[2]

---

[1] L'Esthétique, 60 psl.

[2] J. V o l k e l t. Die Aesthetischen Grundgestalten, München, 1925, 310 psl.

ji nebūtinai turi būti valios galybė. Be jos, žmogus gali būti žymiai pranašesnis už kitus dar kokiu nors vienpusišku išvidinumu (Innerlichkeit), kuriuo gali eiti jausmų švelnumas ir gilumas, fantazijos lakumas, abejonių nebojimas, minties drąsumas. Jei tik valios galybe turėtų pasireikšti žmogaus didybė, tai Hamletas Šekspyro tragedijoj negalėtų būti laikomas tragiška asmenybe, nes valios jam kaip tik stinga. Bet kadangi jis pralenkia vidutinius žmones savo vidaus gyvenimu, savo jausmų gilumu, kritišku, giliu, tolimiausių priežasčių ieškančiu ir abejojančiu protu, tai jo žygių nepasisekimas ir paties žuvimas veikia žiūrovą tragiškai.

J. Volkelto nuomone, nėra būtina, kad tragiškasis herojus būtų nejautrus ar nepajėgus atsispirti skausmui, kurį jis patiria kovodamas ir žūdamas. Jis gali net į skausmą pasinerti, juo save kankinti, kad tik neatrodytų be pagrindo, neverkšlentų, nebūtų bailus tuščiadvasis. Be abejo, kad tas, kuris žūsta su kentėjimais kovodamas, juos vyriškai apvaldydamas, atrodo didesnis, negu tas, kuris jiems laisvai pasiduoda, bet tragizmo esmė glūdi ne skausmo didybėje ir jo apvaldyme, o pergyvenime kontrasto tarp herojo didybės, tų didelių galimybių, kurios atrodė pavyksiančios ir tarp realaus fizinio ar moralinio žuvimo. „Mes jaučiame, — sako J. Volkelt[1], — kad prieš didybę turėjo pasaulis nusilenkti, kliūtys pasiduoti; didžiojo žmogaus siekimams ir veiksmas pasaulis su savo sąlygomis ir jėgomis turėjo būti palankus; didžiosioms galimybėms ir žygiams turėjo būti užtikrinta pergalė ir pasisekimas. Trumpai tariant, mes patiriame daugiau ar mažiau ryškų prieštaravimą tarp to, į ką didelis žmogus turėjo pretenzijų, ir į realų jo likimą. Mes klausiame: ar neskaudu, kad minčių, jausmų, norų nepaprasta jėga, pilnybė, gilybė, švelnybė taip neatskiriamai yra sumišę su kentėjimais, nelaimėmis, žuvimu? Kai matome didelį žmogų kenčiant ir žūstant, mes jaučiame, kad tas nepaprastas žmogus yra vertas turėti laimę ir pasisekimą, bet drauge tas jausmas yra suvaržomas, prislegiamas; mes savo vilimąsi jaučiame apviltą, paneigtą, atmestą".

Iš to kontrasto žmoguje kyla malonumo ir nemalonumo jausmas; iš vienos pusės jis yra malonus, pakeliantis, o iš kitos pusės prislėgiantis, apviliantis, bauginantis. Mums liūdna,

---

[1] Ten pat, 312 psl.

kad su herojo didybe eina jo menkystė ir žuvimas, kad tie momentai, kurie žadėjo pergalę, iš tikrųjų savy slėpė katastrofos šaknis. Kadangi kiekvienas mūsų savy nešiojame didingų nepavykusių troškimų, mes užjaučiame tragiškojo herojaus žuvimui tiek gyvenime, tiek mene; bet mes drauge ir būkštaujame, nes jo liūdnas likimas primena kuo nors mūsų likimą ir apskritai žmogaus dalią. Herojo žuvimas mums neatrodo kaprizingas atsitikimas, bet žmogiškos prigimties silpnybė. Ji tragizme juo labiau bauginančiai ir pesimistiškai nuteikia, kad žuvusis nebuvo paprastas žmogus — jo veiksmai buvo tokie titaniškai galingi ir drąsūs, o šansai atrodė tokie galimi, ir vis dėlto... Vadinas, kad ir kaip didingas žmogus bebūtų, kad ir kažin kokius prometejiškus žygius atliktų, vis tik vos pastebimo nieko, mažo plyšelio užtenka, kad tos visos milžiniškos pastangos, darbai ir kentėjimai baigtųsi jų katastrofa ir paties žmogaus žuvimu. Nieko amžino, nieko absoliutaus žemėje...

Bet tragizmas nuteikia ir optimistiškai, nes žmogiškoji didybė, siekianti absoliuto, begalybės, kuri iškyla herojo žuvime, mus pakelia. Vis tiek, kaip ta didybė besireikštų, ar atkakliu maištu prieš likimą, ar šaltu indiferentiškumu, ar tyliu pasiaukojimu, ar audringu skausmo gilybės išsėmimu, ar dar kitaip, bet kiekvieną kartą šita didybė veikia pakilai[1]. Matydamas valios jėgą, dvasios galybę, jausmo gilybę, jų veikiamas žmogus, net tragiškam herojui žūstant, pajunta savo jėgas ir žmogaus didybę, intuityviai pergyvena tai, ką reiškia būti žmogum; mat, gilioji žmogaus asmens vertė ir jo didybė iškyla ne juoke ir džiūgavime, bet ašarose ir kentėjimuose.

Kada herojas stengiasi nugalėti didžiausius kentėjimus, ir visas kliūtis, kurios stoja skersai kelio į jo tikslą, kada net mirtį nori sutikti nesudejavęs, argi ne tada jis pasirodo, kaip laisva būtybė? Tiesa, ne kiekvienas herojas šaltai sutinka savo mirtį, ne kiekvienas žuvimo momente jaučia savo vidaus laisvę tesusietą tik su jo kovos tikslais, bet vis dėlto niekur kitur žmogaus moralinės laisvės momentas neiškyla taip, kaip tragizme. O tai jau mus pakelia. Mums džiugu pajusti, kad žmogus turi vidinę laisvę pasirinkti vieną ar kitą veiksmą.

Mat, tragizmas, nors nebūtinai turi būti pagrįstas valios galybe, negali pasireikšti be veiksmo. Tokiu būdu tragizme iš-

---

1 J. Volkelt, ten pat, 318 psl.

kyla žmogaus veikimo vertė, jo didelės galimybės ir drauge su jomis susijusios fatališkos silpnybės. Nežiūrint katastrofiškų pasėkų, veiksmo pasirinkimo laisvė atskleidžia žmogaus dvasinę prigimtį. O jei kur tragizmas ir veiksmas pagrįsti valios jėga, tada tragizmas leidžia pajusti žmogaus neribotą dvasinę galybę, ypač jo valios galybės metafizines šaknis, ir drauge parodo konkrečią gyvenimišką jos menkystę. Nėra abejonės, tragizme šitas aukštesnės žmogaus prigimties iškilimas, intuityviai suvoktas, mums yra malonus, pakeliantis, nes jis leidžia pajusti mūsų pačių vidinę vertę.

Tačiau šitais psichologiniais samprotavimais dar nevisai išaiškiname, kodėl tragiškas jausmas žmonėms patinka. Visi tragizmo tyrinėtojai sutinka, kad čia daug sveria ir pasaulėžiūra, kurios šviesoj tragizmas vertinamas. Antai, krikščioniškos pasaulėžiūros akimis veikėjo tragiškas žuvimas atrodo vis kuo nors pateisinamas. Kai herojas žūsta dėl kilnaus idealo, dėl teisėtų dalykų, eidamas savo pareigas iki galo, tikime atpildu aname gyvenime, kur visokia neteisybė išlyginama. Antai, Cornelio Polyeucto nukankinimas mums neatrodo baisiai morališkai skaudus, nes jis laimi kankinio vainiką, jo brangiosios Paulinos ir uošvio atsivertimą. Jei herojas kovoja ir žūsta asmeninės naudos vedamas, egoistinių tikslų, moralinę tvarką ardydamas, jo katastrofa atrodo, kaip teisinga bausmė ir sugriautos dorinės tvarkos atstatymas. Šitokiu būdu, pav., gali būti pateisinamas Putino „Valdovo“ Krušnos ir Gyčio žuvimas. O jei kartais antimoralinių tikslų siekiančiam ir kovojančiam herojui užjaučiame ir net iš dalies pritariame, tai darome vedami tos simpatijos, kurią turime jam ne kaip individui, bet kaip žmonijos atstovui, kuris parodo apskritai žmogaus didybę.

Prie šitos giminingumo simpatijos žmogaus didybei, jo aukštesnės dvasinės prigimties laisvės poskridžiams, prie pasaulėžiūrinių - moralinių sumetimų, švelninančių tragizmą, daug prisideda meniškoji technika, kuri turi nemaža reikšmės. Štai kodėl mene tragizmas dar būna estetiškai maloniai pergyvenamas, o gyvenime — beveik tik išimties keliu.

Po padarytų pastabų apie simpatijos ir pasaulėžiūrinius sumetimus, kurie drauge su skaudaus liūdesio, baimės jausmais įeina į tragizmą, ar bereikia sakyti, kad jis yra mišri estetinė kategorija? Ar neaišku, kad ji nėra atremta į išvidinę harmoniją? Tiesa, visuose meno kūriniuose, kur iškyla tragizmas,

formos pagrindine ypatybe pasilieka harmoninga veiksmo vienybė. Tačiau toji harmonija ir vienybė yra apgauli, nes po ja slepiasi gilūs disharmoningi jausmai, kurie, galingai spindėdami, prasiveržia pro technikinį pavidalą - lukštą ir nori ji susprogdinti. Kaip kilnybės, taip ir tragizmą reiškianti pavidalas - forma atrodo per trapi svariam, elektros prikrautam, turiniui, kurį sudaro antžmogiškų pastangų kova su nenugalimomis kliūtimis, įvairūs prieštaraujanti jausmai, lydimi didžiulių kentėjimų ir katastrofos. Nuolatinis įtempimas ir išvidinė ataka prieš išviršinį harmoningą pavidalą, gal būt, yra net charakteringesni tragizmo persunkto kūrinio formai negu kilnybei. Kai kilnybę reiškiančių erdvės kūrinių formai charakteringas ištisumas ir vienalytiškumas, tai tragizmui tinka susiskaldymo įspūdis, ypač netaisyklingai kreivos, susikeičiančios, susikertančios, lūžtančios, įtemptos linijos (žiūr. pav. 34).

Panašus į tragizmą, tik mažesnės įtampos, yra d r a m a t i z m a s, kurio neretas net nelaiko savarankiška (aiškesne) kategorija. Pagal Ch. Lalo: „Dramatizmas yra jautrumo (sensibilité) kilnybė". Jis atsiremia afektyvine žmogaus prigimtimi. Kad ir būdama išbujojusi, ji nepajėgia galingai įtraukti žmogaus į veiksmą su didelėmis kliūtimis. Ir dramatizmo įspūdį patiriame kaip tik tada, kai su kliūtimis susidūręs herojas jaučiasi persilpnas ir dėl to daug kenčia. Tas didelis kentėjimas ir silpnybė prieš neįveikiamas kliūtis ir sužadina mumyse socialinę simpatiją. Be to, sielvartai to, kuris savo prigimtimi mums giminingas, malonu pažinti, kaip ir jo pastangų didybė tragizme.

Prarastosios harmonijos skalėje drauge su Ch. Lalo esame pastatę sąmojų, komizmą, jumorą. Tai j u o k i n g u m o kategorijos, kurių skaičius dar galėtų būti padidintas. Joms visoms bendras bruožas — juokas. Tarp jų todėl dar sunkiau pravesti sieną, negu tarp kilnybės ir tragizmo. Antai, Ch. Lalo jumorą yra linkęs suplakti su sąmojum, o Ed. de Bruyne jį kitaip supranta. Bet, prieš sustodami prie jų skirtumų, pirma aptarkime jų bendrą požymį — juoką.

„Juokas, sako Ed. de Bruyne[1], yra fiziologinis fenomenas, kvėpavimo ir gerklės muskulų susitraukimas, kuris staiga atleidžia tam tikrą įtempimą ir fiziologiniu atžvilgiu yra lydimas

[1] Esquisse d'une philosophie de l'art, 333 psl.



12. Benediktinų meno Immaculata



13. J. Zikaras: Modernioji Madona



14. A. Galdikas: Vėjas

malonių jausmų". Juoką galima sukelti įvairiai. Kai žmogus juokiasi kutenamas, jo juokas bus fiziologiškas. Jis gali turėti ir psichologinį pagrindą. Pav., kada nedrąsų mažą vaiką kalbina svetimas žmogus, mažasis jaučiasi nejaukiai — jis lyg bijo, lyg gėdinasi ir todėl šypsosi, juokiasi. Panašiai atsitinka ir su kuklia moterim, kai ji patenka į akiplėšiškų vyrų tarpą; ji raudonuoja, sarmatijasi, varžosi, bet ir juokiasi. Šitais atsitikimais juokas yra baimės, gėdos, nedrąsos, kuklumo jausmų padarinys. Tai psichologinis juokas, susijęs su nerviniu ir moraliniu jautrumu. Juo žmogus sangviniškesnis, jautresnis, lakesnės vaizduotės, tuo jis greičiau juokiasi dėl estetinių, psichologinių ir fiziologinių motyvų.

Šiaip juokas, ypač fiziologiniais erzinimais paremtas, nėra estetinis. Jis tokiu pasidaro, kai išviršiniai, tariamai rimti, žmogiškos prasmės vaizdai sukelia psichinį įtempimą, lydimą malonaus atsileidimo, kurį staiga išprovokuoja arba pats vaizdų persigrupavimas ir pirmykščios vertės netekimas, arba žiūrovo sąmonėj iškilę priešingos prasmės vaizdai, kurie atima vertę matomiesiems, pirmiesiems. Kai įvykiai ir vaizdai įtempia sąmonę, kai žmogus laukia ko nors vertingo, rimto ar pavojingo, o pasirodo, kad jo sprendimas ir laukimas buvo perdėtas, nes rimtybė ir vertybė yra netikra ir niekam nepavojinga, tada jis juokiasi. Kitaip sakant, psichologinis estetinis juokas kyla iš kontrasto, iš prarastos harmonijos, staiga pereinant nuo įtemptai lauktos tariamos vertybės ir rimtybės į jų išvirkščią pusę, kuri neturi liūdnų pasėkų nei žiūrovui, nei įvykiuose įpintam artimui. Kai, pavyzdžiui, eidamas paskelbti teismo sprendimo, teisėjas yra toks ceremoningai išdidus ir pasipūtęs savo plačioje ir ilgoje togoje, kad užmynęs jos skverną parpuola, mes juokiamės, nes manome, kad čia jo nelaimė nedidelė, kaip komedijoj; tačiau, jei sužinosime, kad jis sunkiai susižeidė, mes tuoj nebesijuoksime. Taigi, juoką tesukelia tik tas staigus perėjimas iš lauktos tariamos vertybės į deziliuziją, kai ši nėra kenksminga. O tas mažas nusivylimas ir nesmagumas intuityviai atrodo kaip užtarnauta pamoka, nuteikianti žiūrovą galų gale maloniai. Mūsų cituotame pavyzdy ilga, plati, išpūsta toga, išdidus ceremoningas pasipūtimas (komedijoj) turi tikslo iškelti magistratūros nario autoritetą dirbtiniu būdu, kad teismo sprendimas būtų iškilmingesnis ir svaresnis; tas ceremoningumas turi imponuoti kaip vertybė savy; bet kada togą prisiminęs teisėjas pats par-

puola, tada pasirodo, dalyko visa pseudo vertybė; paaiškėja, kad tai buvo tik dirbtinė nerimta kaukė, automatas nesamai vertybei pridengti, ir mažas niekas ją demaskavo. Šitas tariamos vertybės demaskavimas ir jos lyg sugėdinimas padaro tai, kad nusivylimas, tuoj įvykęs po įtempto laukimo, sutinkamas maloniai, išlaisvinančiai, kaip atoslūgis.

Jei sakoma, kad komedijoje paprastai rodoma išvirkščioji gyvenimo pusė, tai atsitinka ne vien dėl rašytojo sąmoningų tendencijų ta linkme, bet dėl to, kad tos rūšies kūriniai yra pagrįsti komizmu - juokingumu, kuris pačia savo esme demaskuoja visus veiksmus, siekimus, įvykius, kurie pretenduoja į vertybes ir rimtį, nors iš tikrųjų yra nerimti, menki, tušti. Tas momentas, kada atsiskleidžia tariamosios vertybės tuštybė ir drauge įvyksta staigus perėjimas iš tempimo į atoslūgį, yra psichologinio - estetinio juoko esmė ir malonumas. Be tų dviejų kontrasto elementų — be lauktos rimties ir nerimties, be nuduotos vertybės ir po ja slepiamos tuščios menkystės — ir be staigaus perėjimo iš vieno elemento į kitą, — iš įtempimo į atoslūgį — nėra psichologiškai estetinio juoko, jokio juokingumo, komizmo. Jų nėra ten, kur tariamojoj vertybėj neglūdi nevertybė, kur vidaus tuščia menkystė nėra užmaskuota rimtais iškilmingais vertybės rūbais.

Bet juoko ir juokingumo esmė lieka dar aiškesnė, kai J. Volkelto keliamam vertybės ir nevertybės kontrastui duodame socialinį atspalvį, kurį yra gražiai iškėlęs H. Bergson savo knygelėje Le Rire[1]. Tasai prancūzų filosofas nurodo, kad gyvenimas, iš vienos pusės, yra grynas judėjimas, gryna laisvė, nuolatinė gryna intuicija, o iš kitos pusės tas pats gyvenimas yra dažnai sustingęs, lyg supančiotas nusistovėjusių įpročių ir socialinių institucijų. Dvasios veikimas reiškia laisvę; dvasia sugyvina inertišką medžiagą ir suteikia jai judesio sparnuotą laisvę, kuri matyti gracijoje. Bet dvasiai ne visada pavyksta, nes medžiaga atspari, linkusi į automatizmą, sustingimą, mechaniškumą. Todėl juokinga yra visa tai, kur laisvė ir gyvybė susiduria su mechaniškumu ir jo pseudo vertingumą paneigia ir demaskuoja. Štai kodėl niekas taip neišpro-

---

1 H. Bergson, Le Rire, Paris, 1936, Alcan. Pasinaudodami gana teisingomis jo mintimis apie socialinį juokingumo aspektą, interpretuojame jas laisvai, kiek savaip.

vokuoja skanaus juoko, kaip visokie socialiniai konvenansai ir perdėtos bet nepavykusios ceremonijos. Bet juokinga ir visa tai, kas nesiderina su protingomis visuomeninėmis taisyklėmis, su laiko mada, su įprastu kalbėjimo būdu. Antai, kas salone kalba per garsiai arba deklamatoriškų patosu, tas atrodo juokingas, kaip ir ta dama, kuri į šių dienų saloną ateitų su XIX amžiaus mados drabužiais. Taigi, atrodo juokingumas yra susijęs ne tik su socialiniu mechaniškumu, kurį staiga suardo gyvybė ir laisvė, bet ir su socialiniu solidarumu, kuris įpareigoja priimti tam tikras konvencines taisykles, kaip vertybes, nes tų sankcionuotų dalykų nepaisymas tada atrodo kaip pseudo vertybė, kaip sustingimas.

Bet juokiamės ne tik tada, kai žmogus nusižengia toms konvensinėms vertybėms, kurios, iš vienos pusės, yra socialinio solidarumo apraiška. Juokiamės taip pat, kai, iš kitos pusės, žmogus prie tų solidarumo apraiškų per daug prisitaiko. Antai, juokinga atrodo ta kokietė, kuri skrupulingai seka pačias naujausias madas, kuri žino paskutiniausius dažymosi būdus ir naujausių pudrų markes. Taip pat juokingas ir tas frantas, kuris, norėdamas būti labai mandagus ir geras visiems, ypač moterims, bučiuoja rankas visoms, net mažoms mergaitėms. Šitais atsitikimais ima juokas, nes, derindamasis prie socialinių konvenansų, žmogus praranda laisvę, praranda protingą savo dvasinio asmens vertybės jausmą ir menkas praeinamas vertybes nori paversti tikromis pastoviomis vertybėmis. Taigi, juokingai atrodo visi tie veiksmai, gestai, pastangos, prieš kurių sustingusį, automatinį, vertybės siekiantį mechaniškumą staiga iškyla judri, gracinga, gyvybinga laisvė, arba kurie pasirodo, kaip pseudo vertybės, nes visai nesiskaito su visuomeninio solidarumo kuriamomis taisyklėmis.

Tie samprotavimai apie vertybę ir tuščią menkystę, apie mechanišką sustingimą ir judrią dvasios kuriamą laisvę, apie visuomeninį solidarumą ir konvenansines vertybes mums rodo, kad juokingumo apraiškos, ypač pats juokas turi visuomeninį-socialinį bruožą. Todėl H. Bergson ir sako[1], kad: „Žmogus nemėgtų juokingumo, jei jis būtų izoliuotas. Atrodo, kad juokas reikalingas aido... Mūsų juokas yra grupės juokas“. Kad

---

[1] Le Rire, 6 psl.

iš tikro tai tiesa, kad žmonės greičiau juokiasi pažįstamų būry negu vieni, yra pastebėjęs kiekvienas mūsų.

Bet šitas visuomeninis bruožas jau sako, kad juokas ir juokingumas yra žmogiški dalykai. Le rire c'est le propre de l'homme, sako prancūzai. Tik žmogiški gestai, pastangos, veiksmai, įvykiai tėra iš esmės juokingi, nes tik jiems tegalima priskirti vertybės arba nevertybės prasmę. Todėl staigiausi peizažo kontrastai nėra juokingi. „Peizažas, sako H. Bergson[1], gali būti gražus, gracingas, kilnus, nereikšmingas arba bjaurus, bet jis niekada nebus juokingas". Nejuokingi taip pat nė gyvūnai. Jų judesiai ir gestai gali žadinti juoką, kai į juos žiūrime žmogišku žvilgsniu, priskirdami jiems intuityviai žmogišką vertę ir prasmę. Gali būti juokingi papūgos tariami žodžiai, bezdžionės arba automato daromi gestai, nes jie primena šį - tą žmogišką ir drauge parodo tų garsų ir judesių neprasmingumą, automatiškumą. Kai degtinėje išmirkytų grūdų prisilesęs, gaidys svirduliuoja, plasnoja sparnais ir vis gieda, jis mums primena girtą žmogų, kurio gestų „narsumas" drauge atskleidžia visą jų menkavertiškumą.

Jei gestams ir judesiams galime priskirti tam tikrą prasmę ir šitaip padaryti juos juokingus, tai reiškia, kad juokingumas nepriklauso vien nuo objektyvių priežasčių. Iš tikrųjų juokingumui daug reikšmės turi subjektyvus stebėtojo ar žiūrovo nusiteikimas, jo vaizdinės asociacijos, kurios atsiranda sąmonėj ryšy su daiktu. Jei pastangos, gestai ir įvykiai kokiu menkniekiu, panašumu, aliuzija davė progos žiūrovo sąmonėj sukilti kontrastingiems nerimtiems vaizdams, tada juokas gali būti įvykęs faktas, ir tie sukilę vaizdai gali nuvainikuoti net gana rimtus ir vertingus dalykus. Argi neteko pastebėti, kaip kartais teatre liaudies žmonės juokiasi net iš tragiškiausių vietų? Argi neprisėjo matyti, kaip jaunimas kartais negali susilaikyti nesijuokęs, klausydamas sentimentalių prisiminimų, kuriuos senieji žilagalviai pasakoja su pietizmu ir net ašaromis? Taip atsitinka todėl, kad žiūrovai - klausytojai yra priešingai nusiteikę ir pasakojami - regimi dalykai kokia nors smulkmenėle sužadina tokias priešingas asociacijas, kurios nuvainikuoja pirmųjų rimtį. (Išdidus žmogus ir kalakutas).

---

1 Le Rire, 3 psl.

Nors juokingumo svorio centras gali priklausyti ir neretai priklauso nuo subjekto, tačiau vis dėlto rimtame objekte turi būti kokis nors niekelis, kuris žiūrovui pasirodytų (nebūtinai būtų) demaskuojantis netikrą vertybę, kuri nėra skaudi nė pavojinga. Ne kas kita, kaip nežymios smulkmenos, padaro, kad nuo kilnybės ir tragizmo į komizmą tėra tik vienas žingsnis. Bet tuose atsitikimuose juokingumas, kuris kyla dėl nieko, beveik tik dėl mūsų subjektyvios nuotaikos, gali būti pavadintas paskolinamuoju, priskiriamuoju, nes pastangoms, gestams, įvykiams priskiriame kitokią reikšmę negu iš tikrųjų jie turi. Toks pats vardas tinka ir tiems gyvulių veiksmams ir gestams, kurie kuo nors primena žmogų ir sukelia juoką.

Kalbant apie subjekto nuotaikos reikšmę juokingumo kategorijose, galima prisiminti ir pranašumo jausmą, kurį akcentuoja J. Volkelt[1]. Sulig juo tas pranašumo jausmas žiūrove esąs visų kitų juokingumo sąlygų atbaigimas. „Ta žaidžianti pranašumo sąmonė pirmiausiai yra dėjimas taško ant i", sako J. Volkelt, nes tas perėjimas iš rimto įtempimo į nerimtą patenka į dvasinio elemento sritį, iš kur kyla juokingumo žaibas. Suprantama, kad tas pranašumo jausmas nereiškia žiūrovo pirmenybės žiniose ar menininiuose sugebėjimuose. Tai yra tokia dvasinė nepriklausomybė, kuri suponuoja ne tik mūsų nuošalų laikymąsi, bet tiesiog daugiau negu tą nuošalumą. „Tai nėra taip, sako J. Volkelt[2], kad aš komiškam objektui pripažinčiau tam tikrą jėgą, palyginus su savim, bet tiesiog aš jaučiuos šalia bet kokio palyginimo su juokingu dalyku... Jis apskritai manęs visai neliečia... Jo atžvilgiu aš jaučiuosi absoliučiai laisvas, visai tobulai nejaudinamas. Mano vieta yra tiesiog kitur, kažin kur aukštumoj, kuri taip nuteikia, kad jaučiuos lyg skrajojąs viršum to viso".

Tas pranašumo arba viršenybės jausmas nėra susijęs su pykčiu ar panieka tam objektui, iš kurio juokiamasi, nes tada kaip tik būtų savęs pastatymas prieš jį ir tam tikras susirišimas su juo. O pranašumo jausmas kaip tik pabrėžia subjekto laisvę, nesusirišimą jokiais jausmais. Rodos, kaip tik tą patį nori pasakyti H. Bergson, kai rašo: „Kad galėtų padaryti visą įspūdį, komizmas reikalauja lyg laikinio širdies nejautrumo".

---

1 Die Aesthetischen Grundgestalten, 372—381 psl.

2 Ten pat, 374 psl.

Kai žiūrovas pajunta šitą pranašumą arba momentalinį nejautrumą, tada jame nebelieka vietos apmaudui, maištui, širdgėlai, užuojautai ir kitokiems estetinę nuotaiką ardantiems jausmams. Antra, tas pranašumo jausmas yra ženklas, kad perėjimas iš lauktos rimties į tuščią niekystę asmeniui nėra skaudus ir pavojingas.

Bet pranašumo jausmas juokui iš esmės nėra būtinas. Juokas gali būti ir be jo. Tik pranašumas juoką atbaigia, suestetina. Tai atsitinka tada, kai jis eina drauge su staigiu perėjimu iš rimties į niekingą nerimtą tuštybę. Tas pranašumo jausmas, parodąs žmogaus laisvę, tėra galimas tik mūsų dvasinės prigimties dėka, nes tik ji gali žvelgti nesuinteresuotai, nepriklausomai, žaisdama. Jei šitaip, tai ar tas J. Volkelto pranašumo jausmas ir H. Bergsono laikinis nejautrumas nėra tas pas laisvas nesuinteresuotas pažinimas, kurį iškėlėme pačioj pradžioj, kai nustatinėjome bet kokio estetinio gėrėjimosi esmę? Argi nesuinteresuoto pažinimo momentą nori pabrėžti H. Bergson, kai, suminėjęs laikinį širdies nejautrumą, priduria, kad juokingumas „kreipiasi į grynąjį intelektą"? Ir kai J. Volkelt įrodinėja, kad žaidžiantis pranašumas atbaigia juokingumą, jis faktiškai nori iškelti nesuinteresuoto pažinimo svarbą. Ir iš tikro visokie juoką žadiną dalykai susiję su staigiu perėjimu iš lauktos rimties ir vertybės į niekam neskaudžią menkystę, tik tada yra estetiniai, kai būna pergyvenami mūsų dvasios, kaip pažinimo malonumai. Tiesa, kad vienur juokas gali būti susijęs su fiziologiniais momentais, o kitur su paniekos ar simpatijos jausmais, bet kol šie neįgaus persveriančios reikšmės, kol besijuokiančiojo sąmonėj vyraus nesuinteresuoto pažinimo momentas, tol juokas bus estetinis. O tai mums dar kartą primena, kad juokingumas daug priklauso nuo subjekto nuotaikos.

O subjektas, rodos, aukščiausio nesuinteresuotumo laipsnį parodo toj juokingumo kategorijoj, kurią vadiname s ą m o j u m. Tai žodžio formų ir žodžio prasmės juokingumas, kurio estetiniame intuityviame pergyvenime pirmauja pažinimo elementai — vaizduotė - asociacijos, ypač intelektas - protas. Gal todėl protas ir sąmojus prancūzų kalboj vadinasi tuo pačiu vardu, l'esprit. Dėl šito pažinimo elementų, ypač intelekto, pirmavimo intuicijoj, sąmojus yra gryniausia juokingumo kategorija. Kaipo tokia, ji geriausiai duoda pajusti žmogaus

dvasios laisvę, kuri pasiekia to, kad sąmojingas žmogus gali juoktis iš savęs, kada jis savo veiksmus, gestus, padėtį vaizdingais žodžiais formaliai įvertina teigiamai, nors paslėpta žodžių prasmė juos nuvainikuoja. Todėl H. Bergsonas[1] šitaip charakterizuoja sąmojingą pasakymą: „Žodis vadinamas komišku, kada jis mus skatina juoktis iš to, kuris jį pasako, o jis yra sąmojingas, kada jis mus skatina juoktis iš trečiojo arba iš mūsų pačių".

Šituo posakiu H. Bergsonas ne tik iškelia sąmojuje žmogaus dvasinę laisvę ir nesuinteresuotumą net savęs atžvilgiu, bet dar sugestionuoja, kad sąmojus yra susijęs su tikrove, nors to aiškiai nepasako. Ir iš tikrųjų, ne tas yra sąmojingas žmogus, kuris šposus krečia, bet tas, kuris aštria giliai siekiančia intuicija pastebi kiekvieną aplinkos perdaug socialinį arba antisocialinį sumechanėjimą bei pretendavimą į vertybę ir tai demaskuoja tokiu posakiu, kuris, rodos, tai vaizdingai konstatuoja ar net formaliai užgiria. Tiesa, paprastai sąmojum laikomas ir vadinamasis žodžiu žaismas, kada, pav., vienokios formos, vienokio skambesio žodžiams duodama kitokia prasmė. Tačiau tikru sąmoju tetinka laikyti tuos trumpus vaizdingus posakius, kurie, konstatuodami arba net formaliai užgirdami aplinkinės tikrovės faktą, iš tikrųjų jį neskaudžiai nuvainikuoja kaip vertybę, atskleidžia kokį nors sumechanėjimą.

Sąmojus kyla iš kontrasto, iš staigaus perėjimo iš rimties ir tariamos vertybės į nepavojingą menkystę ir nerimtį, bet jis atsiremia ne veiksmu, bet vaizdingais žodžiais, kurie turi dvejopą prasmę tos tikrovės atžvilgiu, kurią turime prieš akis. Be abejo, sąmojuje nemažos reikšmės turi vaizduotės gyvumas, asociatyvinis jautrumas. Aštraus intuicijos žvilgsnio pastebėta tikrovės pseudo vertybė ir mechaniškumas, asociacijų keliu vaizduotėje sužadina tokius vaizdus, kurie, išreikšti žodžiais, atrodo, nori pasakyti apie tikrovę kažin ką rimta, bet kuriuose drauge glūdi kita prasmė, lyg paslėptas „velniukas", kuždąs priešingus dalykus, kurie sugriauna pirmykščią neva rimtą reikšmę. Kaip matome, čia vaizduotei, intuicijos vadovaujamai, susidaro dvejopas žygis; pirmiausiai ji turi vaizdingai, trumpai, kondensuotai išreikšti tikrovės sužadintą įspūdį žodžiais, kurių t i e s i o g i n ė prasmė atrodo pozityvi, rim-

[1] Le Rire, 105 psl.

ta; bet drauge tie žodžiai turi būti taip suderinti ir sugrupuoti, kad turėtų n e t i e s i o g i n ę paslėptą prasmę ir savo forma tokias asociacijas sužadintų, kad klausytojams tuoj paaiškėtų šitos antrosios prasmės teisingumas, neskaudžiai nuvainikuojąs pirmąją. Sąmojui ypač svarbu, kad žodžiai būtų taip suorganizuoti, kad, iškilus jų formalinei tiesioginei prasmei, tuoj blakstelėtų jos tariamybė ir drauge ta tikroji paslėptoji prasmė, kuri niekais paverčia pirmąją ir demaskuoja realybės sustingusias, automatines, pseudo vertybes. Ir juo staigiau, žaibiškiau ta paslėptoji prasmė mūsų sąmonėj blykstelės, tuo sąmojus bus gyviau ir ryškiau pergyvenamas[1].

O tai reiškia, kad sąmojui svarbu trumpumas, vaizdingumas ir naujumas ta prasme, kad senuose žodžiuose ir jų santykiuose glūdėtų visada nauja reikšmė. Tą originalumą pabrėždamas R. Hamann[2] sako: „Sąmojaus beveik niekada negalima klausyti du kartu“. Taip yra todėl, kad sąmojus yra savotiškas sprendimas apie visuomeninę žmogišką tikrovę gyvenime ar scenoje. O žmogiškoji tikrovė yra judėjimas, kuri kitą momentą jau nebe tokia, kaip pirma. Sąmojus visada turi būti originalus ir beveik nepakartojamas, nes jame prieš tikro ar sceninio gyvenimo pseudo vertybes, sustingimus ir sumechanėjimus kontrastu atsistoja laisva judri intuicija, kurioj matyti žaidžianti vaizduotė ir žaibiškai veikiąs intelektas. Mat, kartojant sąmojų, kaip tik intuicijos žaidžiančios laisvės nebebūtų ryškiai matyti, nes kartojimas yra jau sumechanėjimas, automatizmas, o anas vieną momentą pasirodęs gyvenimo sustingimo pasireiškimas, kaip pseudo vertybė, gali būti dingęs.

Kadangi sąmojus yra tikrovės sukelto įspūdžio santrauka ir sprendimas apie ją, tai kaipo sprendimas jis turi būti trumpas. Tuo pačiu momentu, kai pasakomas įspūdis, padaromas ir sprendimas, kurį teisingai išreiškia toji antroji paslėptoji prasmė. Tikras sąmojus nežino ilgų pasiruošimų ir įvadų, taip pat atoslūgio net keliais atvejais, kaip pasitaiko komizme. Todėl R. Hamann teisingai sako, kad „trumpumas yra sąmojaus siela“.

Kai sąmojuje įtempimas - laukimas tetrunka tik tol, kol pasakomas įspūdis apie tikrovę, tai komizme jis gali būti ap-

---

1 J. V o l k e l t, Die Aesthetischen Grundgestalten, 512 psl.
2 R. H a m a n n, Aesthetik, 165 psl.

skaičiuotas žymiai ilgesnei „distancijai“. Komizmas remiasi ne žybčiojančiais žaibuojančiais minčių ir vaizdų priešingumais (kaip tai būna sąmojuje), bet veiksmu, kuris gali trukti žymiai ilgiau. Mat į veiksmą įeina mimika, gestai - judesiai, įvykiai ir net pats žmogaus charakteris. Komizmas — pati populiariausia ir įvairiausia komizmo kategorija. Jį sutinkame gyvenime, plastiniuose menuose, filme, šokyje, bet jo ypač gausu įvairaus žanro komedijose, kurios kaip tik atremtos į veiksmą. Komedijose susiduriame su įvairiausiomis komizmo rūšimis, pradedant mimika, einant per mechaniškus judesius (perpuolimai, mušimai), per judrius qui pro puo, per išsiblaškymus ir baigiant charakterių ydomis ir sustingusiomis dorybėmis, reiškiamomis veiksmais. Tas įvairias komizmo rūšis gana detaliai ir įdomiai yra išnagrinėjęs H. Bergson savo knygelėje „Le Rire“. O mes čia ties komizmu ilgiau nesustosime todėl, kad visa tai, kas aukščiau buvo pasakyta apie juokingumą apskritai, tai pirmoj eilėj tiko komizmui, nes pirmiausia veiksmu paremti pavyzdžiai turėta galvoj (teisėjo į togą įsipainiojimas, rankų bučiavimas, pasigėrusio gaidžio giesmė). Pažymėsime tik, kad veiksmo komizmas yra gausesnis, prieinamesnis, trukšmingesnis juoku negu sąmojus.

Sąmojus reikalauja jautrių kūrybiškų žmonių, kurie žmogiškos tikrovės pseudo vertybes ir automatiškumus aštria akim pastebėtų, kada dar dauguma gal jų nemato. Ten kontrastai gali būti nedideli. Kada pseudo vertybės ir sustingimas įsipainioja į veiksmus, kada juos imasi vadovauti automatizmas arba sumechanizuotos vertybės, tada kontrastai tarp tikrų ir užmaskuotų dalykų darosi ryškesni, didesni. O juo kontrastai tarp vertybės ir automatine kauke pridengtos nepavojingos menkystės yra didesni, tuo išprovokuotas juokas yra garsesnis. Jis lieka dar triukšmingesnis, jei laukimas rimties ir vertybės buvo įtemptas, ir jei pseudo vertybės kaukės iškilimas yra staigus. O niekur kitur tai nėra taip ryškiai galima matyti ar parodyti, kaip veiksme. Laukimą veiksmu galima paruošti iš tolo ir jį pakelti gana aukštai, o tada atoslūgis būna net tik triukšmingas ir malonus, bet gali įvykti per kelius kartus pagrečiui.

Iš kitos pusės tas visuomeninis juoko charakteris, taip pabrėžiamas H. Bergsono, niekur kitur neturi tokios reikšmės kaip veiksmo juokingume arba komizme. O taip yra todėl, kad visoks visuomeninis uniformiškas sustingimas, automatiškumas,

sumechanėjimas per dideliame visuomeniniame prisitaikyme arba antisocialiniame neprisitaikyme geriausia pasirodo veiksme, kuris yra gyvas individualios, laisvos, dvasinės būtybės padarinys; o šį savaime žmogus laiko vertybe. Kai laisvėj įsipainioja sustingimas, kai individualumą nori pakeisti automatiškumas, kai gyvą dvasią kesinasi atstoti mechanizmas, kai tauria žmogišką asmenybę prislegia medžiaga ir ydos, kai dorybės virsta mechaniniais įpročiais, tada niekas kitas tų pasikesintojų - pseudo vertybių taip nedemaskuoja, kaip veiksmas dramatinio konflikto formoje. Štai kodėl komedija yra komizmo ir juoko tikrasis šaltinis mene ir štai kodėl jos visuomeninė reikšmė neretai yra buvusi didelė.

Ar yra kokia juokingumo rūšis, kurios pagrinde glūdėtų jausmas (kaip sąmojaus — intelektas, o komizmo — veiksmas)? Reikia atsakyti neigiamai. Juokingumas, kuris atsiremtų į emocijas, į afektyvinę žmogaus prigimtį nebebūtų juokingas. H. Bergsonas[1] vis dėlto bus teisingai pastebėjęs, kad „juokas neturi didesnio priešo kaip emocija". Bet tai liečia gryno juokingumo pagrindus, kada juokas nori būti grynai estetinis. O mes žinome, kad grožis ir apskritai estetinės kategorijos dažniausiai būna mišrios, t. y. jų pergyvenime yra ir suinteresuotų ir nemalonių elementų - jausmų. Taigi, jų gali būti ir prarastos harmonijos kategorijose, nors emocija čia ir nebus dominuojanti.

Ir iš tikro, mes galime juoktis su nepalankumu, su neapykanta, norėdami ką nors paniekinti, pažeminti, pabrėžti savo viršenybę, arba — su palankumu, su simpatija, užuojauta, su kuo nors susilygindami, norėdami jį pakelti. Šitais atvejais jausmas be abejo turės reikšmės. Kada motina juokiasi savo mylimo vaiko jo smulkiais nepasisekimais, ar ji tada ne su meile juokiasi? Kada koks nors žmogiškas juokingas reiškinys yra lydimas meilės, užuojautos jausmo iš besijuokiančio pusės, tada turime jumorą (humour). J u m o r a s priklauso nuo širdies gerumo, nuo simpatijos žmogiškosioms silpnybėms, nes žmogus tiki, kad iš jų galima pasitaisyti, arba žino, kad ir jis pats nuo tų silpnybių (automatiškumo, sustingimo noro pridengti pseudo vertybes gražiuoju vertybių drabužiu) nėra visai atpalaiduotas.

Taigi jumoras yra iš dalies priešingybė i r o n i j a i, nes

---

1 Le Rire, 4 psl.

joj yra įmaišytų praktiškų nepalankių jausmų pajuokiamam dalykui. O tai duoda progos V. Jankelevitschui[1] padaryti šitokį ironijos ir jumoro palyginimą, kai jis rašo:

„Ironijoj yra tam tikros neapykantos, lyg karčios pajuokos, kuri nepripažįsta nuolaidumo; ironija iš prigimties yra nuodinga, paniekinanti, agresyvi. Jumoro, priešingai, nėra be simpatijos. Jis tikrai yra „proto nusišypsojimas", o ne kieto sarkazmo šypsnys. Kai mizantropiškoji ironija žmonių atžvilgiu laikosi polemiškai, jumoras užjaučia dalykui, dėl kurio juokiamasi. Paslapčia jis yra juokingumo bendrininkas ir jaučiasi su juo turįs bendrumo. Ironija ir jumoras vienas kito atžvilgiu yra kaip uždarumas ir atvirumas, nes pirmoji nenori mokyti, o antrasis galūtinėj sąskaitoj yra susiklausymo ir dvasinės bendrystės principas". Jumoristas žino, kad visokia didybė turi savo ribas, kad po menka išvaizda gali slėptis dideli turtai. Vietoj negailestingai plakęs, jis gailisi ir užjaučia net silpnybes.

Kadangi juokingumas remiasi kontrastu tarp to, kas siekiama, ir tarp to siekimo neskaudaus nepasisekimo, tai galima įtarti, kad, tai disharmonijai padidėjus, gali kartais susidaryti žiūrovui net atstumiantis įspūdis. Ir iš tikro, kai įsižiūrime į dalykus (karikatūras, groteskas), kurie žadina juoką, pastebime ten tokių elementų, kuriuos pavadinsime greičiau negražiais, bjauriais, negu gražiais. O, eidami dar toliau, turėsime sutikti, kad tiek gyvenime, tiek mene yra tokių keistų individualumų, kurių vieni gali būti pavadinti charakteringumais dėl savo nepakartojamumo, o kiti nenormalumais ir bjaurumais. Nors charakteringumas yra daugiau mokslinė sąvoka, bet vis dėlto dažniausiai charakteringu veidu vadiname tokį, kuris yra nutolęs nuo idealiojo tipo. Charakteringumas, atrodo, stovi arčiau bjaurumo negu gražybės.

Negražu mums visa tai, kas rodo nukrypimą nuo normalumo, nutolimą nuo tikslo, kuris yra būtybės prigimtyje ir kurį ji žiūrovui sugestinuoja. O jei koks dalykas rodo visišką nusigręžimą nuo tikslo, jo paneigimą, tai jau yra bjauru. Bjaurus alkoolikas, venerinių ligų ėdamas ištvirkėlis, nes yra paneigę sveikai protingą žmogų; bjaurūs neužaugos ir deformuoto kūno paliegėliai, nes juose blogai realizuotas fiziškas žmogus. Taigi,

---

[1] V. Jankélévitsch, L'Ironie, Paris, 1936, Alcan, 136 psl.

bjaurumas yra esmės paneigimas arba nepavykęs iškreiptas realizavimas esmės, kuri yra suvokiama, kaip esybės tikslas.

Nesiimdami spręsti nuodugniai bjaurumo problemos mene, pasitenkinsime čia keliomis pastabomis. Kaip Ed. de Bruyne teisingai pastebi, tikrovėje bjaurumą žmogus retai tegali pergyventi estetiškai. Tačiau, geros technikos apipavidalintas, bjaurumas gali būti mišraus estetinio malonumo objektu. Kai žmogus juo gėrisi mene, jis jaučia malonumo ne tik dėl objekto, bet ir dėl menininko techninio gabumo, technikos grožio, kuris bjaurumą lyg neitralizuoja.

Apskritai bjaurumas mene nėra visai retas elementas, ypač kada kūrėjai imasi vaizduoti tragiškas ir klaikias temas. Bjaurumo nevengia šių chaotiškų laikų menininkai; jo sutinkame natūralistų kūriniuose, jo gana apsčiai randame natūralistų ir drauge mistikų tautos — ispanų — tapyboje — Zurbaran, Ribéra, Valasquez ir Goya darbuose. Jei bjaurumo griebiasi net tokie žymūs dailininkai, kaip paminėtieji, gali kilti klausimas „kodėl"? Be abejo, atsakymas gali būt ne vienas.

Pirmiausiai, neretai menininkai ima vaizduoti bjaurius ar keistus - charakteringus objektus todėl, kad jiems rūpi techninės - formalinės problemos — ne kas vaizduoti, bet daugiau „kaip", kokius spalvų derinimus pavartoti, naujus efektus išgauti, nes tada maža tetenka skaitytis su iškreipimu paties objekto, kuris iš prigimties yra deformuotas. Dailininkai kartais vaizduoja charakteringus, keistus ir bjauriai klaikius dalykus, nes jie duoda ryškiau pasirodyti jų technikos galybei ir savarankiškumui. Tokių savo technikos virtuoziškumų parodydavo menininkai visais laikais, bet jų gausiau šiandien, kada nebėra nuoširdaus kontakto tarp visuomenės ir menininkų, o šie pastarieji yra palikti tik savo menui.

Bet meno kūrėjai vaizduoja charakteringus, keistus ir bjaurius dalykus, lyg protestuodami nesąmoningai, ypač šiais laikais, prieš grožio subanalinimą ir meno suštandartavimą. Kada šiandien kiekviena neišprususi mergina su siuvėjos, modistės ir kosmetikos įrankių pagalba gali atrodyti taip pat graži, kaip aukštesnės visuomeninės padėties moteris, kada kiekvienam žingsny mieste stengiamasi pasiekti tą vidutinį kasdieninį gražumą, kurį prancūzai vadina „joliesse", kada pirkliai komerciniais sumetimais yra pripildę krautuves ir svečių kambarius dailiojo meno kūrinių banaliomis imitacijomis ir pritaikomojo

meno serijiniais fabrikatais, kur nebelieka individualios technikos žymių, — tas pigus negyvas grožis įkyri jautriesiems žmonėms ir diskredituoja tikrąjį gyvąjį grožį menininkų akyse. Apsupti pilkojo grožio banalybėmis ir falsifikatais, jie ima žavėtis visu tuo, kas žadina šviežesnį naujesnį įspūdį. Keistumai ir bjaurumai menininką patraukia dar ir todėl, kad pačia savo prigimtimi jis pergyvena ne tikrovės bendrumus, bet individualumus. Tiesa, kad kiekviena būtybė, ypač žmogus, yra individualus, tačiau tas individualumas dar labiau krinta į akis charakteringame ir bjauriame veide.

Pagaliau menininkai mėgsta keistumą bei bjaurumą ir kartais juo tiesiog žavisi dėl tos pačios priežasties, kaip ir paprasti žmonės, būtent, dėl tikrovės gilesnio pilnesnio pažinimo. Pasibjaurėjimo, baimės, užuojautos, smalsumo jausmų apimti, jie lyg užburti sustoja ties bjaurumu, nes „jis atskleidžia mūsų sudėtinės tikrovės giliąją paslaptį, nes jis leidžia pajusti šiurpioj paslapty gyvenimo vertę ir skurdžią niekystę, kuri mus tykoja, kuri taip skaudžiai prieštarauja mūsų norams, mūsų viltims ir mūsų mintims“, sako Ed. de Bruyne[1]. Kadangi degeneracija ir bjaurumas yra susiję su mūsų tikrovės netobulumu ir nykstamumu, su jos sąrangos paslaptimis, tai bjaurumu domisi ne tik natūralistai à la Zola, bet ir neabejotinai mistiškos nuotaikos žmonės à la Dante, Rembrandt, Baudelaire, Dostojevskij.

Kokia bjaurumo reikšmė mene? — Vieno atsakymo taip pat nėra. Vieni mano, kad bjaurumas iškelia menininko nugalinčią techniką. Kiti, kaip šv. Augustinas, nurodo, kad jis duoda ryškiau pajusti grožio spindesį. Sudėtingoje žmogui brangioje tikrovėje bjaurumas esąs tas klaikus juodas fonas, kuriame su visa galybe sušvinta grožio žavumas. Tretiems bjaurumas primena krikščioniškojo gailestingumo reikalą ir žemiškų dalykų galutinį sunykimą. Ir pagaliau, kaip gyvenime, taip ir mene bjaurumas padeda atskleisti tikrovės paslaptingą įvairumą, leidžia pažvelgti į gyvenimą iki jo raupsuotų žaizdų, šiurpių užkampių ir intuityviniu būdu įgalina pergyventi tai, ko paprastame gyvenime galime neįžvelgti[2].

Tai galima mene, nes technikos pagalba kūrėjas bjaurius dalykus taip pat stilizuoja, kaip ir gražius, t. y., kas tikrovėje

---

[1] Ed. de Bruyene, Esquisse d'une philosophie de l'art, 319 psl.
[2] Ed. de Bruyne, ten pat, 320 psl.

yra miglota ir išblaškyta, tai meno kūriny lieka sukoncentruota, išryškinta ir drauge tai netaip traukia žiūrovą į praktinį suinteresuotą pergyvenimą, kaip realus bjaurumas. Ir kol žiūrovas gėrisi tuo bjaurius dalykus vaizduojančio kūrinio pažinimu, tol ir bjaurumas gali būti vadinamas estetišku. Tačiau tai nereiškia, kad visi tokius dalykus atvaizduoją kūriniai turėtų įeiti į dailiojo meno sritį. Vieni gali jon patekti, o kiti, dėl baidykliškumo tiesiog neprieinami estetiškai pažinti, gali būti vadinami pritaikomojo meno dalykais, kurie gali būti naudingi kūrėjo technikiniams sugebėjimams pareikšti arba padedantieji žiūrovui baidykliškai paslaptingus dalykus patirti, kaip neblogai nupiešta iliustracija padeda turistui geriau atmintyje užfiksuoti gamtovaizdį to krašto, kuriame jis keliavo ar keliauja.

Baigdami svarstymus apie estetines kategorijas ir prisimindami tai, kas buvo apie jas pasakyta, turime dar kartą konstatuoti, kad grožio pasaulis yra labai įvairus ir sudėtingas, kad jis nesiduoda suvedamas į griežtas schemas, kad čia daug sveria individualus aspektas tiek iš objekto, tiek iš subjekto pusės. Tačiau nebuvimas griežtos ribos tarp vienokios ar kitokios estetinio pergyvenimo rūšies, dar nekliudo jų aptarti pagal vyraujančius elementus žiūrovo psichikoj ir daikte. Pagaliau reikia pridurti, kad, išėję iš Ch. Lalo estetinių kategorijų suskirstymo schemos, papildę savo ir kitų autorių interpretacijomis, aptarėme tik pagrindines kategorijas, apie menkesnes arba visai nutylėdami, arba tik vieną kitą pastabą tepaskirdami.

B.

MENO KŪRINYS



15. P. Rubens: Šv. Ildefonso Madona



16. A. Osbert: Antikinis vakaras

I. IDĖJA IR MEDŽIAGA

1. Meniškosios idėjos prigimtis. 2. Meniškųjų idėjų įvairumas. 3. Jų vertingumo ir originalumo klausimai. 4. Idėja medžiagoje. 5. Medžiagos reikšmė vaizdavimo būdui ir kūrinio grožiui. 6. Medžiaga, kaip išraiškos priemonė ir kūrinio formos elementas.

Meno kūrinys yra sudėtinga organinė vienybė, kur realiai neatskiriamai yra susijungusios medžiaga ir forma, reiškianti idėją, individuali kūrėjo technika, jo vaizdavimo būdas ir epochos stilius, originalumai ir konvencionalumai. Nors jis realiai yra sudėtinga organinė vienybė, tačiau logiškai mes galime į meno kūrinį žiūrėti tam tikru atžvilgiu. Kaip apie žmogų galima kalbėti metafiziniu, psichologiniu, fiziologiniu, anatominiu ir kitais atžvilgiais, taip pat mokslo reikalui dailiojo meno kūrinį galime nagrinėti idėjos, medžiagos, tikrovės, kūrėjo technikos, stiliaus, išraiškos, formos ir kitais atžvilgiais.

*

Kada susiduriame su meno kūriniu, mes konstatuojame, kad tai yra konkretus materialus dalykas, kuris visada šį-tą sako, reiškia, vaizduoja. Kada, sustoję ties kokia statula ir paveikslu, klausiame, koks kūrinio vardas, ką kūrinys reiškia, mes tuo pačiu susidomime jo idėja. Kadangi meno kūriny idėja yra konkretizuota tam tikroj medžiagoj ir individualioj formoj, tai ne visada lengva ją nusakyti sąvokomis ir žodžiais, tačiau žiūrovo intuicija visada jaučia, kad kūrinys šį-tą reiškia.

Dailiojo meno kūrinio reiškiamosios idėjos yra labai įvairios — religinės, moralinės, patriotinės, erotinės, afektinės ir net juslinės. Vienos jų gali būti paviršutiniškesnės, paliesti praeinančios mados įspūdžius ar dalykus, o kitos gali siekti žmogaus prigimties gelmių. Bet, kaip jau esame kitur sakę, dailiojo meno idėjos yra susijusios su plačiai suprastų žmonių gyvenimu. Dailiojo meno idėjos yra žmogiškai vertingos idėjos, arba, kitaip sakant, tai yra dalykai, kurie prabyla į visą žmogų, ypač atsiliepia jo emocionalinėje prigimtyje.

Žmogiškai vertingosios idėjos, žinoma, ne visada gali susilaukti vienodo emocionalinio atbalsio. To atbalsio laipsnis vienur pareis nuo realizuotojo menininko ir reaguojančio - priimančio individo, kitur nuo pačios idėjos, trečiur nuo išraiškos, tačiau ji dailiuose meno kūriniuose nebūna nei grynai racionalinė - loginė, nei grynai emocionalinė - žalias afektas. Sąvokinės, racionalinės, matematinės idėjos, tepaliesdamos protą, nėra estetinės, nes neprabyla į intuiciją, kuri visada yra daugiau emocionali; o grynai emocionalinės - afektyvinės idėjos taip pat nėra estetinės, nes stipriai prabildamas į afektus, žmogų gramzdina į praktiškas būsenas ir neleidžia gėrėtis estetiškai.

Todėl, atrodo, jei taip būtų galima pasakyti, kad estetiškosios - meniškosios idėjos yra lyg tarpe racionalinių sąvokų ir afektyvinių būsenų. Jei kai kas sako, kad dailiojo meno idėjos yra emocionalinės idėjos, tai maždaug su tuo pat tikslumu būtų galima išsireikšti, kad jos yra suintelektualintos emocijos.

Tačiau suprantama, kad idėjų emocionalumo ir emocijų intelektualumo gali būti įvairūs laipsniai bei niuansai, kurie ne iš karto duodasi pastebimi. Pavyzdžiui imkime bažnyčią. Iš pirmo pažvelgimo gali atrodyti, kad ji realizuoja matematinę idėją, atremtą į fizinius gamtos dėsnius. Tačiau, kai giliau įsižiūrime, pastebime, kad ji yra ne tik tam tikro aukščio ir pločio statinys atsakančiam žmonių skaičiui sutalpinti; pasirodo, kad su matematiniais apskaičiavimais ir fiziniais dėsniais yra susiję gilesni, žmogiškesni dalykai.

Būtent, tikra bažnyčia turi žadinti religinį jausmą, rimties, nusižeminimo, susitelkimo ir kilnumo nuotaiką. To ji pasiekia arba imponuojančia didybe ir puošnumu, arba paprastumu ir kukliu jaukumu, arba paslaptingais protamsiais ir įvairiaspalviais vitražais. Ir tokiu būdu matematiški ir fiziški dėsniai — matematinės idėjos — panaudojamos reikšti brangiems dalykams žmonijai, nebegali būti laikomos tik racionalinėmis idėjomis — jos yra suemocionalintos ar suemocionalėjusios, pasidariusios žmogiškai vertingos. Šiaip religinės emocijos arba religinės tiesos, jei jos nėra priimamos menininko, kaip išviršinis oficialus parėdymas, bet emocionališkai pergyventos ir tinkamai įkūnytos, gali atsiliepti giliu rezonansu sieloj, kaip ir visi dalykai, susiję su žmogaus likimu.

Dažnai daugiau abstraktų negu emocionalų pobūdį turi politiškos, visuomeniškos, tautiškos idėjos. Nors luomai, tautos,

valstybės yra atsirėmusios į socialinę žmogaus prigimtį, tačiau jos yra susiformavusios, aplinkumai ir civilizacijai veikiant, protui vadovaujant. Todėl socialiniai, patriotiniai, valstybiniai reikalai yra bendri, atitraukti reikalai. Dar bendresnės ir abstraktesnės yra daugiau ar mažiau oficialios idėjos ir šūkiai.

Kad kūrėjas juos galėtų pergyventi emocionaliai, jis turi juos įsivaizduoti konkrečiais vaizdais. Tiesa, luomų, tautų, valstybių gyvenime neretai iškyla konkretūs reikalai, lengvai įsivaizduojami konkrečiais vaizdais. Bet kada autorius pajunta konkrečius visuomeninius, tautinius ar valstybinius reikalus, tada atsiranda pavojaus, kad jis juos pergyvens praktiškai suinteresuotai teigiama ar neigiama prasme. Tuose impulsuose atsiradęs jų kūrinys jau gali virsti propagandine agitacija ar skaudžia satyra ir karikatūra, kurios gali turėti didelės visuomeninės reikšmės, bet gali būti menkos, kaip dailiojo meno vertybės.

Palankesnės meno kūrybai tampa visuomeninės, patriotinės idėjos, jei jos yra atsirėmusios natūralesniais, spontaniškesniais jausmais. Pav., kiekvienam žmogui yra brangus gimtasis kampas, jo gamtos grožis, gimtojo krašto ilgesys, užuojauta skriaudžiamiesiems tautiečiams, laisvės meilė. Šitais motyvais dažnai pavyksta sukurti nemenki patriotiniai kūriniai. Antai, intuityviai pergyvendamas savo gimtojo krašto skriaudas, A. Mickevičius yra parašęs „Konradą Valenrodą", o ilgėdamasis savo tėvynės, jos žmonių ir gamtos, jis sukūrė „Poną Tadą". Panašiais jausmais kaip Mickevičius gyvendamas, Maironis parašė gražių lyrikos dalykų (Mano gimtinė, Miškas ūžia, Trakų pilis, Ant Keturių Kantono ežero...). Tačiau šitie kūriniai nėra kilę iš oficialiųjų patriotinių idėjų ir šūkių.

Kada žiūrime P. Corneille ar Fr. von Schillerio tragedijų, mes gėrimės ne tik prasmingų žodžių ritmišku skambėsiu — tada emocionaliai pergyvename ne tik politines ir patriotines idėjas, bet ir įvairias dorines vertybes. Mes pajuntame jų taurų brangumą ar beprasmišką klaikumą, kai žmogus tikrąsias vertybes pakeičia pseudovertybėmis. Moraliniai dalykai, kuriuose paprastai nemaža racionalumo, kūrėjo sukonkretinti, jo intuicijos atgaivinti, P. Corneille ar Fr. von Schillerio kūriniuose jau byloja į mus emocionališkai.

Bet drama ir tragedija gali atskleisti žmogui ne tik moralines, bet ir psichologines idėjas. Jos gali leisti pajusti visą tur-

tingą ir audringą psichinį gyvenimą tokio Hamleto, tokio Fausto, tokio Brando, — gyvenimą, pilną netikrumų, siekimų, abejojimų, spontaniškų impulsų ir valios aktų, vaizdų ir svarstymų. Todėl meno kūriniai gausiai realizuoja psichologinių idėjų. Žmogaus psichikos įvairios būsenos ir bangavimai yra tas turtingas meno idėjų arsenalas, kuriame kiekvienas kūrėjas randa savo dalią.

Bet yra kūrinių, kurie nesiekia giliau, nereiškia ir nevaizduoja sielos gyvenimo, o pasitenkina paviršiumi, dailiomis formomis; jie pirmiausia siekia juslinių idėjų; šviesos ir šešėlių kontrastai, spalvų žaismas ir judesio lengvumas, linijų ir garsų harmonija, pozų ir judesio gracija, kaip balete ar skulptūroj, gali būti realizuota meno kūriny (Bruyne). Tik kai sakome, kad jame gali būti įkūnytos jusliškai vertingos idėjos, nereikia manyti, kad jos yra grynas jusliškumas. Ne. Jos daugiau ar mažiau yra suintelektualintos ir suemocionalintos, nors pirmenybė atiduota jusliniam paviršiui.

Ir juslinės idėjos gali būti žmogiškai vertingos, nes žmogus nėra tik dvasia, bet ir juslinis kūnas. O kadangi žmogus yra ir gamtos sūnus, todėl jam žmogiškai artima gali būti ir gamta. Panoramos ramybė, jūros šėlstanti audra, dangaus skliauto žydrumas, mergaitės veido skaistumas ir jaunumas, moters liemens grakštumas ir jos linijų taurumas, melodingų garsų kaskada, net grynų spalvų harmonija gali turėti vertės žmogui ir gali būti atvaizduota meno kūriniuose, nors tai ir nebus didysis dailusis menas, tikrasis menas, kuris yra giliai žmogiškas, paliečiąs žmogaus sielos gelmės ir net jo likimo šaknis.

Taigi, dailiojo meno kūriniai gali realizuoti visą begalybę žmogiškai vertingų idėjų, pradedant metafizinės prasmės ir baigiant juslinėmis bei gamtinėmis. Tik nevisi kūrėjai leidžiasi į tokią plačią skalę. Juk ir menininkai yra riboti. Todėl vieni labiau linkę atvaizduoti viską persunktą religijos, antri daugiausia domisi erotinėmis - juslinėmis idejomis, treti visą dėmesį nukreipia į grynai psichinį pasaulį ir t. t. Taip pat epocha epochai nelygi. Vienoj vyrauja religinės idėjos, kaip viduriniais amžiais, kitoj — intelektualinės ir sensualistiškai erotinės su nemoralumo žyme, kaip XVIII amžiuje.

Tuo tarpu nevertindami meno idėjų moralumo atžvilgiu iš esmės ir palikdami tą reikalą kitai progai, čia tik pažymėsime

m e n i š k o s i o s   i d ė j o s   s v a r b ą apskritai, nes kūrinio vertę nulemia ne tik įkvėpimas, vaizdavimo būdas, technika, forma ir estetiškumas, bet ir įkūnijamoji idėja. Rodos, aišku, kad meno kūrinys, realizuojąs laukų ramunėlės idėją, neturės tos vertės, kaip vykęs meno objektas, įkūnijąs herojiškumą.

Į tai gali kas atsakyti, kad daiktas, gerai realizuojąs ramunėlės idėją, gali būti geresnis dailiojo meno kūrinys, negu nenusisekęs meno objektas su herojizmo idėja. Iš tikrųjų taip gali būti ir taip dažnai atsitinka, kad didelė sudėtinga idėja menininkui žymiai sunkiau įkūnyti negu paprastutė. Tiesa taip pat, kad didelių užsimojimų kūriniai gali būti negyvi, nenusisekę, o menkesnio idėjinio mosto išeina šiltesni, stipriau prabyla į žmogiškąją prigimtį.

Tačiau tai konstatuodami, atsiminkime, kad į dailųjį meno kūrinį galima žiūrėti įvairiais atžvilgiais. Kada meno kūrinius lyginame idėjos reikšmingumo atžvilgiu, mes jau tuo pačiu t e o r e t i š k a i   s u p o n u o j a m e, kad visos kitos sąlygos yra identiškos. Sakysim, tas pats tapytojas piešia laukų ramunėlės ir herojo likimą, turėdamas visas kitas vienodas sąlygas; jis gerai nupiešia du kūrinius skirtingos idėjinės vertės. Objektyviai imant, visos pasaulėžiūros platumoj, tas tapytojo kūrinys bus vertesnis, kuris giliau esmingiau palies žmogaus prigimtį.

Antai, Goethes „Röslein“ yra gražus meno dalykas, bet ne jis autoriui nupelno pasaulinio rašytojo vardą. Nors subjektyviai imant jo „Röslein“ mums gali būti labai maloni ir brangi, tačiau objektyviai idėjiniu atžvilgiu jo „Hermann u. Dorothea“, jo „Ifigenija“, jo „Faustas“ yra vertingesni, nes jų idėja turtingesnė, platesnė, žmogui reikšmingesnė ir jų realizavimas sunkesnis, sudėtingesnis. Šekspyro „Romeo ir Julija“ yra gražus, labai žmogiškas dalykas, bet „Hamleto“ tragedija, būdama irgi graži, bus vertingesnė, nes giliau, plačiau palies žmogaus likimą, nes sieks metafizinių aukštumų.

Taigi nors begalės yra žmogiškai vertingų idėjų, kurias įkūnija menas, tačiau ne visos jos yra vienodai reikšmingos. Ir juo kūrėjas realizuoja gilesnę, platesnę, žmogiškesnę idėją, juo meno kūrinys idėjiniu atžvilgiu yra labiau brangintinas ir turi daugiau šansų išlikti jei ne amžinai, tai bent ilgesniems amžiams. Juo idėja labiau nutolsta nuo bendrosios žmogaus prigimties į specialinius ypatumus, į laikinus mados reiškinius,

juo tą idėją realizuojąs meno kūrinys bus praeinamesnis ir greičiau nustos savo reikšmės.

Štai klasicizmo ir pseudoklasicizmo laikais (XVII ir XVIII a.) buvo mitologijos ir antikų mada. Tada žmogiškosios idėjos buvo reiškiamos mitologiškais simboliais ir terminais. Kitaip sakant, tada bendrai žmogiškosios idėjos buvo supinamos su mados idėjomis. O tai yra žymiai apsunkinę mūsų laikų žmonėms tuos meno kūrinius nuoširdžiai suprasti. Netūralizmo laikais imta meniškai realizuoti įvairūs žmonių nenormalumai, iškrypimai. Jie taip pat yra žmogiški dalykai ir gali būti suvokiami ir pergyvenami. Tačiau nenormalumai ir iškrypimai, kad ir gerai meniškai atvaizduoti, negali plačiai prabilti, o turi mados bei praeinamumo žymę, nes yra nutolę nuo bendrosios žmogaus prigimties.

Idėjos reikšmę meno dalykui yra iškėlęs net pozityvistas H. Taine, kuris apskritai labiau vertina faktus ir aplinkybes negu idėjas. Savo „Meno Filosofijoj" jis idėjas vadina daiktų charakteringomis žymėmis, ir jas vertina pagal reikšmingumą žmogui ir gerumą visuomenei[1]. Kalbėdamas apie idėjų arba išreikštų žymių reikšmingumą, jis nurodo jų visą eilę. Labiausiai, anot H. Taine'o, žmogaus paviršių paliečia laiko madų papročiai, kuriuos kartais vaizduoja literatūra, ir rūbų mados, kurias taip pat neretai vaizduoja tapyba. Čia „rasite", sako H. Taine[2] „tuos piešinius, tas akvareles, tas pasteles, tas statulėles, kurios žmoguje vaizduoja ne žmogų, bet drabužį, ypač to laiko drabužį". Tokius dalykus vaizduodamas tapytojas rūpinasi „momento elegancija, medžiagų blizgėjimu, pirštinių taisyklingumu, kasų tobulu sutvarkymu... jis gali turėti daug talento ir proto, bet jis tesikreipia tik į praeinantį skonį. Po dvidešimt metų tie drabužiai bus pasenę", teisingai pastebi H. Taine, nors užmiršta, kad atvaizduoti drabužiai per spalvas gali įgauti žmogiškai juslinę vertę.

Po drabužių mados eina psichologinė kokios nors generacijos nuotaika, kuri duoda progos susidaryti tam tikram tipui. Kaip ryškų pavyzdį H. Taine paima XIX amž. pradžios roman-

[1] H. Taine yra realistas - natūralistas, kuris mano, kad meno uždavinys gamtos padaruose ryškiai iškelti dominuojančią charakteringą žymę. Kadangi bent kai kuriuose menuose charakteringa žymė gali sutapti su žmogiškai vertinga idėja, todėl H. Taine pažiūrų čia nekritikuojame, o duodame kaip pavyzdį.

[2] Philosophie de l'Art, II, Paris, Hachette, 272 psl.

tiką. „Tai didelių aistrų ir niūrių svajonių žmogus, entuziastas ir lyrikas, politikas ir maištininkas, humanistas ir naujovininkas, savo noru džiovininkas, fatališkos išvaizdos, nešiojąs tragiškas liemenes ir didelių efektų siekiančius plaukus... Jo jausmai ir idėjos yra visos generacijos. Todėl reikia, kad ta generacija praeitų, kad jie išnyktų", sako kiek perdėdamas H. Taine[1], lyg tie jausmai būtų žmogui iš esmės svetimi. Toliau H. Taine randa istorinės epochos (tokios, kaip viduriniai amžiai, arba renesansas) aspiracijas ir nuotaikas; jos reikšmingesnės negu generacijos idėjos. Dar giliau su žmogum susijusios tautinės ypatybės, dar giliau šaknis įleidusios rasinės, kol galutinai pasiekiamas žmogus apskritai. „Rašytojas pirmiausiai turi padaryti gyvas sielas, o tapytojas ir skulptorius — gyvus kūnus", sako H. Taine[2], lyg kūne glūdėtų visas žmogiškumas. Tas pats filosofas net drįsta teigti, kad su idėjos (žymės) reikšmingumu didėja kūrinio vertė, sakydamas[3]: „Kūrinio vertė kyla ir krinta su išreikštos žymės verte". Iš to, kas anksčiau pasakyta, matyti, kad šitas H. Taine teigimas yra per griežtas ir tik reliatyviai teisingas.

Nors žmogiškiausias giliausias idėjas realizuoją kūriniai yra vertingesni ir turi didesnių amžinumo šansų, tačiau tai nereiškia, kad menas negalėtų realizuoti mažiau žmogiškų ir ne tokių gilių idėjų. Kaip sakėme, gali menininkas realizuoti grynai juslines idėjas, tenorėdamas patenkinti pirmiausia akį ir ausį, bet tai negali kliūdyti kritikui pasakyti, kad šitokia kūrinio idėja nėra gili, nors jos įkūnijimas būtų tobulas. Meno kūrinių stebėtojas ar kritikas visada gali vertinti kūrinius pagal realizuojamų idėjų vertingumą žmonijai, tačiau jis turi taip pat visada atsižvelgti į kitas kūrinio puses.

Visada reikia atsiminti, kad nėra idėjos atskirai nuo kūrinio, kaip nėra formos atskirai nuo medžiagos ar idėjos. Bet taip pat nereikia užmiršti, kad nuo realizuojamos idėjos daug pareina meno kūrinio forma. Juo idėja sudėtingesnė ir gilesnė, juo dailiojo meno kūrinio forma turės būti įvairesnė, sudėtingesnė, bet tuo pačiu kaip galima vieningesnė, gyvesnė, originalesnė. Nesakome, kad nuo idėjos gilumo ir vertingumo pareitų kūrinio grožis, nes kartais stipriai reikšmingos idėjos ne visada

[1] Philosophie de l'Art, II, Paris, Hachette, psl. 247 s.

[2] Ten pat, 275 psl.

[3] Ten pat 259 psl.

palankios gražybei. Štai pasaulio Išganytojo mirtis yra viena iš giliausių reikšmingiausių žmonijai, tačiau jos realizavimas nebūtinai kūrinį nukreips estetiškumo linkme. Todėl, kada kalbame apie sudėtingos, gilios idėjos įtaką į kūrinio pavidalą, reikia geriau kalbėti apie formos paprastumą, originalumą, gyvumą, spindėjimą.

Kai kalbame apie idėjos svarbą meno kūriny, gali kilti ir jos o r i g i n a l u m o klausimas. Kad kūrinys būtų naujas šviežus, ar reikia, kad reiškiamoji ar atvaizduojamoji idėja būtų niekeno nepergyventa? Atrodo, kad, siekiant kūrinio originalumo, visai nėra būtina ieškoti idėjos nepaprastumo. Sena šimto dailininkų realizuota idėja gali būti dar kartą ar šimtą pakartota, ir niekas negalės prikišti neoriginalumo, jei ji bus tik stipraus talento įkūnyta. Dažnai nedidelio gabumo žmonės suka galvą dėl realizuotinos idėjos originalumo, tuo tarpu didieji talentai ir genijai nevengia jau daugelio kartotų temų, nes jie žino, kad viena idėja gali būti pergyventa, suprasta ir įkūnyta be galo įvairiai. Nėra dviejų žmonių, kurie tą patį dalyką išreikštų ar pavaizduotų identišku būdu.

Tai gerai suprato renesanso ir naujų klasikinių laikotarpių menininkai ir rašytojai. Jie imdavo temas, siužetus iš senovės graikų ir romėnų pasaulio, tačiau kiekvienas jų tą patį dalyką realizuodavo skirtingai. Siekdami nutapyti amžinąjį moteriškumą, daugybė dailininkų yra sukūrę begales Madonų, tačiau ar neskirtingos jos tarp savęs? Ar to paties Raffaelio Sanzio Madonos yra identiškos? Turėdamas galvon renesanso meną, H. Taine[1] teisingai sako: „Evangelinių arba mitologinių scenų ir personažų tuzinas maitino visą didžiąją tapybą; menininkų ypatumai ten spindi tiek kūrinių įvairybėje, tiek pasisekimų pilnybėje“. Taigi, tikri dailiojo meno kūriniai, realizuoją net tą pačią idėją, yra skirtingi, individualūs, kaip indvidualūs būna pasaulo žmonės, nors visi tą pačią idėją įkūnija.

Taip yra, nes meno idėja yra visada daugiau \ar mažiau konkreti. Menininkas pergyvena idėją f o r m o j e i r m e d ž i a g o j e. Prieš kūrdamas, poetas turi idėją žodžiuose, tapytojas mato savo idėją spalvose, muzikas savo temas ir akordus girdi garsuose, baletininkas savo kūną jaučia tam tikrose pozose ir judėsiuose. Taigi, savo sąmonės šviesoj kūrėjas intuityviai

1 Ten pat, psl. 227.

žino, kokioj formoj ir kokioj medžiagoj ją realizuos. Jei jis pirma sugalvotų idėją, o paskum jai ieškotų formos ir medžiagos, jo kūrinys gali išeiti schematiškas, negyvas. Kad iš sąvokos menininkui gimtų konkreti idėja, reikia kad jis ta sąvoka būtų labai susižavėjęs. Bet ir tada greičiausiai, kai jis žavisi neva sąvoka, idėja jau yra įgavusi konkretų vaizdą. Todėl H. Delacroix drįsta teigti, kad jei kas turi idėją ir nežino kokioj formoj ir medžagoj ją realizuos, jis tikriausiai niekada jos nerealizuos.

Iš to, kas čia pasakyta, aiškėja ne tik formos, bet ir medžiagos reikšmė meno kūriny. Be medžiagos nėra jokio meno kūrinio. Medžiaga yra meno kūrinio egzistencijos pagrindas. Todėl nėra poezijos be žodžių, nėra muzikos be garsų, nėra skulptūros be marmūro, bronzos, gipso ar granito, nėra šokio be žmogaus kūno judėsių.

Kadangi be medžiagos meno kūrinys neegzistuoja, todėl kūrėjas turi su ja skaitytis, ir tuo atžvilgiu jis nėra laisvas. Štai, pav., kompozitorius rašo muzikalinį dalyką. Jo medžiaga bus garsai. Bet kokie garsai? Fleitos, smuiko, žmogaus balso ir pianino? Aišku, kad su žmogaus balsu kompozitorius negalės taip laisvai elgtis kaip su pianinu. Šio pastarojo gamų skalės platumas, įvairių akordų ir perėjimų galimumai duos kur kas didesnę laisvę ir veikimo plotą, negu žmogaus balsas. Šituos medžiagų galimumus, su kuriais reikia skaitytis, menininkai dažna jaučia intuityviai, tačiau ir teoretiškas medžiagų sudėties ir ypatybių pažinimas visada naudingas.

Be to, „medžiaga nėra pasyvi, medžiaga yra kūrybinė jėga", sako H. Focillon[1]. Medžiaga turi savo prigimtį, substancinę formą, kurios menininkas negali perdirbti, bet kuri pati šį-tą lyg siūlo; todėl jam tenka derintis prie medžiagos su savo idėjomis, koncepcijomis, vaizdavimo būdu ir medžiagos sugestionuojamomis galimybėmis pasinaudoti. Įsivaizduokime, kad skulptoriui atėjo įkvėpimas pavaizduoti gracingo lengvo šokio momentą statulos pavidale. Ir ne menininkams aišku, kad jis to negalės realizuoti masyviškame granite — jis turės ieškoti bronzos arba bent marmuro ir išnaudoti jų visus galimus efektus.

Bet dar labiau medžiagos įtaka iškyla vaizdavimo būde. Pavyzdžiui, jei skulptorius darys statulą iš granito, jis negalės

[1] H. Focillon, Vie des Formes, Revue d'Art et d'Esthétique, Nr. 1—II, 10 psl.

jos taip švelniai detaliai apdirbti, kaip realizuodamas ją bronzoj ar marmure. Net realisto sukurta granitinė stambių bruožų statula visada atrodys labiau ekspresionistinė negu marmuro ar bronzos, kurios būdamos lankstesnės, labiau gali derintis prie realistinės tikrovės. Ir daugelis mūsų rūpintojėlių ir kitų liaudies statulų atrodo ekspresionistiškai ne vien todėl, kad jų dirbėjai buvo techniškai neįgudę ir nenusimanė anatomijoj, bet tas ekspresionistinis vaizdavimo būdas iš dalies parėjo nuo medžiagos, nuo medžio, kuris nėra lankstus, kuris reikalauja sintetinės išraiškos, stambių stilizacijų. Dar ryškiau medžiagos reikšmė vaizdavimo būdui matyti mūsų liaudies audiniuose. Ten sutinkami trikampiai, keturkampiai, kvadratai, šešiakampiai ir kitos geometrinės figūros visai nesako, kad tų audinių autorės būtų buvusios ar yra kubistės, ekspresionistės. Tas audinių ekspresionizmas atsirado kaip tik dėl medžiagos prigimties — dėl siūlo, kuris įtemptas audekle visada turi duoti tiesias linijas arba iš tiesiųjų sudarytas figūras.

Medžiaga meno kūriny turi reikšmės ne tik vaizdavimo būdui, bet jo estetiškumui. Medžiaga visada turi savo natūralų, nepaliestą pirmykštį grožį, kuris veikia kaipo toks ir žadina pasigerėjimą. Marmuras ar granitas, kiekvienas turi savo substancinę formą, savo išvidinius dėsnius, sakytum savo sielą, lygiai kaip savaip verkia smuikas ar savaip skamba fleita. Todėl H. Focillon[1] sako: „Kiekviena medžiaga yra pašaukimas. Ji prašosi, ji šaukiasi tų, kurie yra gimę, kad jai duotų gyvybę ir suteiktų dar daugiau žavumo". Tikras menininkas gerai jaučia šitas medžiagos ypatybes ir jos natūralų grožį stengiasi tinkamai panaudoti. Ir kada žiūrėtojas gėrisi meno kūriniu, jis taip pat nėra abejingas medžiagai, nes masyvusis granitas, kaipo toks, nuteiks jį vienaip, efektinga ir šalta bronza — kitaip, o taurusis baltasis marmuras — dar kitaip.

Tas natūralaus medžiagos grožio pastebėjimas ir paskui susekimas tos medžiagos reiškiamosios prasmės kūriny kaip tik būna estetinio džiaugsmo proga. Kai paveiksle, pavyzdžiui, matome žalią spalvą ir drauge pastebime, kad ją vaizduoja medžio šakelę, kad tas žalumas visumoj turi savo prasmę, mums tas dvilypumas tikrai malonus, galvoja P. Guastalla[1]. Jis sako: „Kai matome medžiagą, sudarančią norėto ansamblio dalį, ten

---

1 H. Focillon, Technique et sentiment, Paris, 1919, Laurens, 37 psl.
2 L'Esthétique et l'Art, Paris, J. Vrin, 65 psl.

atliekančią savo vaidmenį, ten reiškiančią kažin ką, tas dvilypumas yra ekspresyvus — jis mums teikia ypatingą jutimą; šitą dvilypumą suvokti yra neabejotinas grožis". Todėl menininkas, kuris gerai jaučia savo medžiagos ypatumus, jos pirmykštį nepaliestą grožį, jos sielą, tas gali turėti nemenką priemonę kūrinio ekspresyviam prasmingumui ir estetiškumui. (Žiūr. pav. 1 ir 34).

Medžiaga gerai panaudojama gali kūrinį padaryti gilesnį ir estetiškai vertingesnį ne vien tuo, kad ji turi natūralų grožį, kuris meno objekte lieka įprasmintas, bet ir tuo, kad ji lieka išraiškos priemone, kad ji turi tam tikrą atbalsį žmogaus psichikoje, kaip savotiškas simbolis. Dėl anksčiau patirtų įspūdžių, kurie yra nugrimzdę į žmogaus pasąmonį, dėl neiššifruojamų asociacijų, net grynos medžiagos įspūdžiai turi tam tikrą vertę. Antai, tokia abstrakti medžiaga, kaip linija neatrodo abejinga mūsų emocionalinei prigimčiai — mes vienaip jaučiame, matydami laužytą liniją ir kitaip — banguotą. Jei nevaizduodamos nieko aiškiai aptarto, linijos šį-tą reiškia, tai juo labiau jos reiškia, kai jos tyčiom turi ką nors vaizduoti ar simbolizuoti.

Bet dar labiau asociajacijų ryšiais su afektyvine emocionaline žmogaus prigimtimi yra susijusios spalvos. Antai, balta spalva visada mums primena kažin ką skaistaus, šviesaus, džiaugsmingo, malonaus, nekalto, tuo tarpu kai juoda visada reikš rimtį, liūdesį, susitelkimą, niūrumą. Vienokį įspūdį spalva darys, kai bus ištepta drobėje plonu sluoksniu, ir kitokį — ištepta storai ar su peiliu uždėta. Visą tą spalvų ir apskritai medžiagos sąryšį su afektyvine prigimtimi yra išstudijavę šių laikų dailininkai, ypač tapytojai. Tik reikia pasakyti, kad jie dažnai toli siekia, nes nori, kad pačių spalvų deriniai, pati spalvų gama, nevaizduodama jokio siužeto, jau bylotų į žmogaus afektyvinę prigimtį tiesiog, kaip muzika. Tai kraštutinumas, nes tapyba negali pasidaryti muzika.

Ir žmogui vertingos ne tik afektyvinės nuotaikos, bet platus ir įvairus ir prasmingas gyvenimas. Jei muzika tegali prabilti į žmogaus nuotaiką, tai nebūtinai taip turi daryti visi menai. Tapyba (ir kiti plastiniai menai) gali vaizduoti ir prasmingesnes idėjas, o ne vien afektines būsenas. Ji gali kalbėti ne tik į subtylias nesąmoningas asocijacijas, bet ir per aiškius, konkrečius plastinius vaizdus, kurie taip pat turi simbolinės reikšmės ir gali tarnauti išraiškos priemonėmis.

Kas buvo pasakyta apie spalvų sugestyvinį gimininguma su afektyvine žmogaus prigimtimi, tas dar labiau tinka garsų pasauliui. Garsų tonas, garso spalvingumas, garso tembras, akordo rūšis turi dar glaudesnių asociatyvinių ryšių su žmogaus nuotaikomis. Antai, gilaus įkvėpimo Franz Schuberto kūrinys „Ave Marija", daro skirtingą įspūdį, kai jis atliekamas smuiko su pianino akompanimentu ir solistės su vargonų pritarimu. Kiek turi afektyvinės sugestionuojančios prasmės garso tembras, spalva, tai gerai yra parodęs L. van Beethoven savo IX simfonijoj. Norėdamas išreikšti džiaugsmą, kuris gimsta iš kentėjimų nugalėjimo, džiaugsmą, kuris triumfališku mostu apjuosia pasaulį ir žemės kentėjimus priartina dangaus ekstazei, Beethovenas nebegalėjo pasitenkinti įvairiais orkestro instrumentų garsais ir jų akordais, jam prireikė gyvojo žmogaus balso, gyvųjų garsų ansamblio, choro, kuris buvo reikalingas perduoti iškilmingos procesijos giedrų džiaugsmą.

Galėtume dar iškelti kalbos garsų sugestyvinę reikšmę poezijoj, arba žmogaus kūno judesių svarbą šoky, tačiau jau iš to, kas pasakyta aukščiau, matyti, kad medžiaga kūriny yra išraiškos priemonė.

Medžiaga yra ne tik išraiškos priemonė kūriny, bet ir šis tas daugiau. Ji nebėra beveik chaotiška ir amorfiška; ji jau yra pašaukta į naują būtį, naują gyvenimą. „Įvyksta divorsas, sako H. Focillon[1], tarp meno medžiagų ir gamtos medžiagų, nors ir sujungtų tarp savęs griežta formaline tapatybe. Matyti susikuriant naują tvarką... Statulos medis nebėra medžio medis; skulptuotas marmuras nebėra marmuras gabale; auksas nulietas ar nukaltas yra naujas metalas; išdegta ir įmūryta plyta yra nebepanaši į molį duobėj. Spalva, epiderma, visi dalykai, kurie turi ryšį su optiniu pavidalu, yra pakitę. Daiktai be paviršiaus, paslėpti po žieve, užkasti kalne... panardinti purve, atsiskyrė iš chaoso, įsigijo epidermą, įgavo erdvę, priėmė šviesą, kuri savo ruožtu jas veikia".

Ką čia H. Focillon vaizdingai nusako, reiškia, kad medžiaga kūriny įgauna naują prasmę ir tampa kūrinio formos neatskiriamu elementu. Mat, realizuodama žmogiškai vertingą idėją, medžiaga gauna naują antrinę arba akcidentalinę formą, kuri čia yra prasmingesnė, negu gamtoj, nes čia ji visada tarnauja

---

[1] H. Focillon, Vie des Formes, Paris, 1934, Paris, E. Leroux, 49 psl.

esmei reikšti. O gaudama naują akcidentalinę formą, medžiaga drauge su ja sudaro naują daiktą, sukuria naują konkretų pavidalą, kūrinio svarbiuosius griaučius. Be medžiagos nėra konkretaus pavidalo, o be pavidalo nėra meno kūrinio formos apskritai. Dėl to, kad medžiaga tampa meno kūrinio formos neatskiriamuoju elementu (nes forma nėra klišė įspausta medžiagoje), L. Rusu[2] drįsta pasakyti, kad „medžiaga nulemia ne tik tam tikrą išviršinę formą, bet ji taip pat gali veikti į dvasinio turinio prasmę".

[1] L. Rusu, Essai sur la Création artistique, Paris, 1935, Alcan, 295 psl.

II. TIKROVĖ IR MENO TIESA

1. Realizmas ir jo kritika. 2. Tipizuojantis ir grynasis idealizmas ir jų kritika. 3. Integralinis arba sintetinis realizmas. 4. Stilizacija. 5. Meno tiesa ir jos kriterijai. 6. Meno tiesos reliatyvumas ir nuoseklumas.

Kūrėjas medžiagoj realizuoja idėją, kuri per formą pasako tam tikrą tiesą. Bet kokia turi būti ta meno kūrinio tiesa? Ar ji neturi būti panaši į mūsų tikrovės tiesą, juo labiau, kad menininkas medžiagą ima iš tikrovės? Ar menininko idėjos, jei jos yra visada daugiau ar mažiau konkrečios, nėra regimosios tikrovės, gamtos atvaizdai? Ar kūrėjas gali turėti savo idėjų, ar jis turi imti tokias, kokias gamta jam duoda? Kitaip sakant, gali kilti klausimas, kas yra menininkui kūrinio pavyzdžiu, modeliu ir kriterijum, ar gamta, ar turimas pergyvenimas, individualus vaizdas kūrėjo sieloj?

Į šituos klausimus ne visi vienodai atsako. Vieni mano, kad menas turi sekti — imituoti gamtą tokią, kokia ji yra; kiti mano, kad kūrėjas turi realizuoti tobulą idealą arba tokią tikrovę, kokia ji turėtų būti; treti mano, kad menininkas gali ir turi išreikšti savo idėją ir jos šviesoj suformuoti tikrovę, kokią jis pats pergyvena.

Gyvenime nemaža šalininkų turi ta realistinė teorija, kuri sako, kad meno kūrinys turi sekti gamtą, kad jis tada geras ir meniškas, kada jo sukurti pavidalai atsako gamtai arba tikrovei, kada jie ją vaizduoja. Tai realistinė meno tiesa, nes jos kriterijus yra realybė. Ji yra buvusi daugelio menininkų mokytoja. Ja žavėjosi visų kraštų natūralistai, realistai; tikrovės siekė prancūzų klasikai, tikrovę mėgo senovės graikai.

Šiems atrodė tas kūrinys tobulesnis, kuris arčiausiai stovėjo matomosios realybės. Norėdami iškelti Zeuxis talentą, graikai pasakojo, kad jis taip puikiai nutapęs drobėje išsirpusias vynuoges, kad jos priviliodavusios muses ir paukščius, o skulptorius Myron padaręs tokią realią karvę, kad jos spenių žįsti ateidavę veršiukai, o buliai net užpuldavę. Pagal graikų

Aristotelį, menas turįs būti gamtos imitacija, siekianti malonumo. Naujaisiais laikais gamtos didžiaisiais sekimo šalininkais yra buvę natūralistai su E. Zola priešaky. Jie stengėsi gamtą kopijuoti, smulkmeniškai aprašyti, užprotokoluoti: jų svarbiausios temos buvo imamos iš paprastos pilkos tikrovės įvykių. Antai, net tokio esteto realisto, kaip Gustave Flaubert „Madame Bovary" siužetas nėra pramanytas, bet iš gyvenimo paimtas. Ir pagaliau mūsų žmonių ne vienas vertina tik tiek meno kūrinį, kiek jis primena realų gyvenimą.

Nežiūrint to, kad daug kas meną supranta realistiškai, vis dėl to jų teorija klaidinga. Kada E. Zola džiaugiasi, kad jo inscenizuotame „Assomoir" žmonės įeina, geria stati ir atsisėdę, kaip restorane, galėtume jam pasakyti, kad jo menas nereikalingas, nes realusis restoranas bus visada tikresnis, negu scenoj atvaizduotas. Be to, jei meno esmė būtų imituoti gamtą, tai jis būtų bereikšmis, nes spalvota fotografija gali geriau, tiksliau perduoti reginį, negu dailininko peizažas; kokios nors kriminalinės bylos protokolas gali tiksliau atvaizduoti įvykius, negu drama ar romanas.

Jei net meno uždaviniu būtų perduoti tiksliau tikrovę, tai menininkas šito ir prie geriausių norų ne visada galėtų padaryti. Nekalbant jau apie kūrinių dydį, paveiksle niekada nei giria neūžia, nei jūra nešlama, nors ir kažin ką dailininkas bedarytų — paveikslas visada bus nejudanti plokštuma - drobė, padengta įvairiais dažais, kuriais šis tas reiškiama ar vaizduojama.

Ne tik natūralaus dydžio, gylio ir judesio negali atvaizduoti tapytojas, bet jis neturi nei tokių dažų, kurie tiksliai perduotų gamtą. Tai yra gerai pastebėjęs eksperimentinės estetikos tyrinėtojas Helmholz. Sutikime, galvoja jis, kad yra du paveikslu, kurių vienas vaizduoja karavaną beduinų, apsisiautusių baltais apsiaustais Afrikos tyruose, o antras — mėnesieną vidurnaktį. Ta pati juoda ir ta pati balta spalva, šiek tiek pakeista, reiškia labai skirtingo intensyvumo įspūdžius; juk saulės šviesa yra 800 tūkstančių kartų stipresnė, negu šviesiausios mėnesienos. O šviesiausis baltumas vartojamas tapytojo yra 40 kartų silpnesnis, negu baltumas tiesiog saulės nušviestas tyruose; taigi paveikslo baltumas, palyginus su realiu dykumos baltumu, būtų pilkas. Antrame paveiksle ta pačia balta spalva būtų atvaizduota mėnesiena, nors tikrasis mėnulis teturi tik ketvirtą dalį šviesos, kokią turėtų saulės nušviesti beduinų drabužiai.



17. M y k o l a s - A n g e l a s : Mozė (ca 1515)



18. Miloso Venera (IV a. pr. Kr.)

Dar sunkiau būtų sekti gamtą architektūroj. Nors H. Taine mano, kad graikų kolonos pagrindu yra paimtas medžio stiebas, gotinės kolonos pagrindu — visas medis su šakomis ir lapais, tačiau kaip tai toli nuo žaliosios nepaliestosios tikrovės!

Jei menas būtinai turėtų imituoti gamtą, jei meninė tiesa glūdėtų kaip galima didesniame kūrinio panašume regimai tikrovei, tada meno kūriniu nebūtų galima gėrėtis, kol neturėtume prieš akis jo modelio. O iš tikrųjų mes galime estetiškai džiaugtis kūriniu, visai nesirūpindami tuo, ką jis „imituoja" ar „kopijuoja". Jei estetinių realistų būtų teisybė, tai reiktų pasmerkti visą eilę šedevrų (Dantės „Dieviškoji Komedija", Goethes „Faustas", A. Bechtoldo „Šventojo Kraujo Moterys"), kuriuos žmonija tokiais pripažįsta, bet kurie neimituoja tikrovės. Taip pat iš meno pasaulio reiktų išmesti ne vieną simfoninį šokį ir visą instrumentalinę muziką su jos šedevrais, nes ji toliausiai stovi nuo regimosios realybės. O jei vardan kurios meno teorijos reikia paneigti net žymius, pasaulinės vertės meno kūrinius, tai reiškia, kad su ta teorija ne viskas tvarkoj. Taip yra ir su estetiniu realizmu.

Meno kūrinys turi savo vertę visai nepriklausomai nuo gamtos. Jos aklas sekimas ne tik nesustiprina grožio įspūdžio, kurio laukiame iš kūrinio, bet jį sumažina ir net veikia atstumiančiai. Kalbėdamas apie kai kurių bažnyčių statulas Ispanijoj, kur savo šventąsias žmonės stengiasi taip priartinti gamtai, kad nudažo ir net šilkais apvelka, H. Taine[1] teisingai sako: „Vergiško sekimo perdėjimu menininkas suteikia ne malonumą, bet priklumą, dažnai pasišlykštėjimą". Apie dažytas religines statulas katalikas meno teoretikas A. Fulcran[2] atsiliepia taip pat, kaip H. Taine: „Nudažytos gamtiškai statulos yra perdaug arti gyvosios tikrovės, kad sudarytų meno kūrinį: jos mus net atstumia, kaip nutapytos mumijos".

Kaip kitur bezdžionavimas nėra malonus, taip jis nėra ir negali būti patrauklus nė mene. Kas netiki tuo, tegu tas pažiūri į gipsinę ranką, nulietą pagal tikros rankos kopiją; tas supras, kad aklas gamtos sekimas yra antiestetiškas, kad jis netgi parodo meno menkumą, kada šis nori konkuruoti su gamta. Todėl prancūzų tapytojas Eug. Delaeroix[3] yra pasakęs: „Realizmas

---

[1] H. Taine, Philosophie de l'Art, I, Paris, Hachette, 25 psl.
[2] Fulcran, L'Artiste Chrétien, Paris, Bonne Presse, 78 psl.
[3] Journal cituotas H. Guerlin, L'Esthétique, Paris, 1930, H. Laurens, 88 psl.

turi būti apibrėžtas, kaip meno antipodas. Jis gal būt labiausiai nepakenčiamas tapyboj ir skulptūroj, negu istorijoj ir romane".

Savarankiškoje meno kūryboje realizmas neretai gali būti pragaištingas ir tuo, kad menininko žvilgsnį gali nukreipti tik į siaurą matomąją tikrovę ir uždaryti duris į psichinę, dvasinę, metafizinę realybę, kurios pilnutiniam žmogui ir apskritai žmonijai nemažiau brangios, o amžinybės žvilgsniu žiūrint net reikšmingesnės. Estetinis realizmas pragaištingas ir tuo, kad jo priedangoje gali slėptis menko talento menininkai, kurie, neturėdami nei jautrios intuicijos, nei kūrybinės vaizduotės, tenkinasi peizažėlių piešimu, nuogų ar pusnuogių modelių kopijavimu, arba miegamojo kambario ir tvankaus restorano nuotykių aprašymu. Juk smulkmeniškai papasakoti ir aprašyti seksualinės avantiūros peripetiją, nukopijuoti peizažą ar modelį nereikia jokio ypatingo kūrybinio talento — užtenka tik tikslaus pastabumo ir mokėjimo lengvai valdyti plunksną ar teptuką. Turint modelių ir mokant rašyti arba tapyti, lengva prigaminti dalykų, kurie gali vadintis prašmatniais vardais, bet kurie nieko nesakys žmogaus sielai apie gilųjį žmogiškumą ir žmogaus likimo mįslę.

Nuo realistiškos - natūralistiškos smulkių peizažų ir plokščių seksualinių apysakų infliacijos yra lengviau apsiginti, kai nesitenkiname matomos tikrovės imitavimu ir amato mokėjimu, bet reikalaujame, kad meno kūrinys atskleistų gilesnę, dvasingesnę realybę arba bent regimojoj tikrovėj parodytų tai, kas joj yra žmogui prasmingo, ko paprastas žmogus nepastebi.

Bet jei dailusis menas neimituoja regimosios tikrovės su jos individualiomis smulkmenomis, tai gal jis siekia tipiškumo? Gal meninė tiesa bus tada, kada kūriny atvaizduota realybė, kuri bus tipiška? Gal meno kūriamieji žmonės turi būti tipiški, gal atvaizduotas vyras turi turėti visas bendrąsias vyro žymes, o moteris — visa tai, kas bendra visoms moterims? Gal atvaizduojami jausmai aistros turi būti parodyti be individualumų, bet pačiais bendraisiais bruožais? — Atsakydami į šituos klausimus, turime pažymėti, kad meno kūrinio tiesa nebūtinai turi glūdėti tipiškume. Kaip yra kūrinių, kurių autoriai siekia individualios regimosios tikrovės, taip pat gali būti ir tokių, kurie nori atvaizduoti tipiškus žmones ir tipiškus jausmus.

Ir tipicistinė meno koncepcija nėra iš piršto išlaužta. Ji stiprių realizatorių yra turėjusi klasikinėse meno srovėse. Ją palaikė ir H. Taine tapyboj, skulptūroj ir literatūroj, reikalau-

damas vaizduoti dominuojantį bruožą. Tiesa, ji yra prasmingesnė už grynai realistinę teoriją, nes stengiasi iškelti, kas gamtoj yra esmingai bendra; tačiau tai nereiškia, kad tipiškosios tikrovės atvaizdavimas būtų norma kitiems. Jei klasiškieji menininkai stengėsi mene parodyti karalienę, riterį - karžygį, motiną, žmoną apskritai, jei mėgino jie parodyti meilės ir keršto jausmus, kaip galima bendriau, tai nebūtinai visų laikų ir visų kraštų menininkai turi taip daryti. Jei klasikams ir kitiems tipiškumo siekėjams meninė tiesa glūdėjo tipiškume, tai, svarstant jų kūrinius, jos ten ir tenka ieškoti.

Bet iš kitos pusės reikia pasakyti, kad nė pačių klasikų mene griežto tipiškumo reikalavimų negalima pritaikyti. Jei paimsime Euripido, Racino ir Goethes Ifigenijas, jose rasime šitą bendro, bet jos bus ir skirtingos, individualios. Taip yra todėl, kad psichinį tipiškumą nelengva nustatyti. Tiesą sakant, ir fizinį menininkui nelengva suvokti. Geriau tokį tipą gali nustatyti mokslininkas (anatomas, botanikas), negu menininkas.

Jei net sutiktume, kad menas turi siekti tipinės tiesos, tai šitą koncepciją kiek labiau tebūtų galima pritaikyti skulptūroj ir tapyboj. O kur kiti menai? Kaip tipinės tiesos reikalavimus pritaikytume muzikoj? Tuos negalimumus net H. Taine yra pastebėjęs.

Tačiau ir skulptūroje ir tapyboje būtų nemaža vargo tipizacijos principus įgyvendinti. Juk europietės moters fizinis tipas skirsis nuo japonės, kinietės ir arabės. Lietuvės fizinis tipas bus kitoks, negu italės ar prancūzės. O jei paimsime atvaizduoti vaiką, ar čia bus galima kalba net apie fizinį tipą? Pagaliau juk menas realizuoja ne tik žmogiškai vertingas gamtiškai fizines idėjas, bet ir psichines ir dvasines. Jei sunku kalbėti apie aistrų tipiškumą, tai dar sunkiau — apie jausmų ir nuotaikų. Aišku, kad, pav., tipiškos maldos, liūdesio ar džiaugsmo negali būti[1], o tuo tarpu tas idėjas reiškia net materiališkiausi menai, kaip tapyba, skulptūra, šokis.

Taigi, suprantama, kodėl daug kūrėjų nė nepagalvoja, kad meno tiesa turėtų būti būtinai tipiška. Jos nepaisant, sukurta visa eilė didelės vertės meno kūrinių, kurie geriausiai liudija, kad meno tiesa gali būti suprasta ir kitaip, negu klasikai yra linkę įsivaizduoti. Antai, paimkime vieną geriausių mūsų Gal-

---

[1] Ed. de Bruyne, ten pat, 125 psl. ir s.

diko kūrinių „Vėją“ (žiūr. pav. 14) ir paklauskime, kas toj moteriškoj figūroj yra realistiško ar tipiško. Joj nerasime nieko panašaus. Joje nėra jokių tendencijų nei į tipišką moters kūną, nei į realistišką anatomišką studiją, o vis dėlto tai yra nemažos vertės meno kūrinys. Arba dar žvilgterėkime į Albert Bechtoldo skulptūrą „Šventojo Kraujo Moterys“ (žiūr. pav. 1) ir ten vėl nerasime nei realistinės anatomijos, nei tipinių bendrybių figūrose ir emocijose. Tai mums sako, kad, būdamas individuali konkretybė, meno kūrinys turi savo tiesos dėsnius, kaip kiekviena atskira žmogiška būtybė visada turi savo tiesą, nors ji ir gerokai nutolusi nuo bendrinio vyro ar moters tipo.

Tipo sąvoka yra mūsų abstraktaus proto padarinys, tuo tarpu, kai meno kūrinys yra konkretus intuicijos vaisius, skiriamas intuicijai. O kadangi konkretus, jis yra visada individualus. Jis yra individualus net tada, kada siekia tipiškumo, nes kiekviena idėja (taigi ir tipiška idėja) gali būti realizuojama medžiagoje be galo didelį skaičių kartų ir kiekvieną sykį kitaip, individualiu ir originaliu būdu.

Giminingas su tipicistinėmis tendencijomis yra estetinis idealizmas, kurio atstovai mano, kad meno uždavinys vaizduoti tokią tikrovę, kokia ji turėtų būti. Tiesa, ir klasikai, siekdami tipiškumo, stengėsi daugiau ar mažiau vaizduoti žmogų, koks jis turėtų būti, bet vis dėlto tas žmogus yra netoli regimosios realybės. Tuo tarpu estetiniai idealistai siekia toliau, siekia to, kas pasauly yra idealu ir nekintama, kas siekiama ir nepasiekiama, kas susisieja su amžinybe, kur sušvinta amžinųjų idėjų grožis.

Idealistinės ir tipicistinės tendencijos mene pasireiškia viena ir ta pačia linkme, todėl jos dažnai net suplakamos; tik idealistų norai siekia plačiau, aukščiau ir giliau. Tai ryškiai pasako Ciceronas savo rašte „Orator“, kalbėdamas apie žymiausį graikų skulptorių: „Phidias, tas didysis menininkas, kada jis darydavo Jupiterio ar Minervos statulą, nežiūrėdavo į kokį atskirą modelį, visai nesistengdavo išreikšti jo panašumo, bet jo dvasioje glūdėdavo tobulos gražybės tipas, — gražybės, į kurią jis laikydavo įbedęs savo žvilgsnius; ir tik pastanga pasekti tą (idealų) modelį vesdavo jo meną ir jo ranką[1]“.

---

[1] Cituota F. Challaye, L'Art et la Beauté, psl. 107.

Tačiau visą estetinio idealizmo esmę geriausiai pareiškia idealizmo tėvas Platonas savo „Timejuje" sakydamas: „Menininkas, kuris įbedęs į nekintamą Būtybę, ir pasinaudodamas šitokiu modeliu, atvaizduoja jo idėją ir dorybę, negali nesukurti atbaigto grožio kūrinio, tuo tarpu, kai tasai, kuris yra nukreipęs žvilgsnį į praeinančius dalykus, su tuo nykstančiu modeliu nepadarys nieko gražaus". Kitaip sakant, Platonas mano, kad meno kūrinys turi stengtis išreikšti amžiną ir nekintamą dieviškąjį Grožį, turi duoti pajusti antgamtinę, dvasinę, metafizinę tikrovę, amžinųjų idėjų tikrovę.

Be abejo, būtų gražu ir kilnu, jei visi meno kūriniai tai pajėgtų duoti. Tiesą pasakius, didieji šedevrai to dvasinio, metafizinio pasaulio atošvaistę vis dėlto parodo, tačiau yra ir tokių kūrinių, kurie įkūnija ne taip aukštas idėjas ir atskleidžia menkesnę žmogiškesnę tikrovę. Nors ši regimoji ir psichiškai žmogiškoji realybė neturi egzistencijos iš savęs, tačiau žmogui, kaip kūno ir dvasios būtybei, ji yra reikšminga, brangi. Todėl atrodo, kad meno kūriniai taip pat gali realizuoti idėjas, susijusias su regimąja ir psichine tikrove. Ir iš tikro, į tą tikrovę nukreiptų didelių kūrinių yra nemaža. Taigi, meno teoretikui ir kritikui nedera pasmerkti nė tų dailininkų, kurie nepakyla lig dvasiškos ir dieviškos tikrovės kontempliacijos, kurios reikalauja idealistai. Juo labiau nedera smerkti tų, kurie atsisako suprasti idėjas, kaip kažin ką savarankišką, nes idėjų nėra atskirai nuo daiktų. Idėjos glūdi ne kažin kokioj antgamtinėj realybėj, o daiktuose, kur jas mūsų protas dešifruoja.

Iš kitos pusės nereikia manyti, kad dvasingumas ir antgamtiškumas negali pasireikšti regimosios ir psichinės tikrovės ribose, o būtinai reikalauja tobulai idealių pavidalų ir nežemiškų aplinkybių. Ne. Kas tikrovę supranta plačiai, tam medžiaga ir dvasia, gamta ir antgamtybė nėra tokie dalykai, kurie prieštarautų ir negalėtų susiderinti; regimoji gamta, psichinė tikrovė ir dvasia yra vienos ir tos pačios didelės tikrovės srytys. Didiesiems menininkams integralistams, tokiems kaip P. Claudel, negyvoji ir gyvoji gamta ir žmogus byloja apie dvasią ir Dievo begalinę gėrybę ir išmintį. Todėl pro materialinės ir žmogiškosios tikrovės skurdžius aspektus menininkas gali parodyti dvasinės šviesos prasiveržimą ir antgamtinio pasaulio atošvaistę

---

²) Ten pat, psl. 6 s.

bent simbolių formoj. Menininkas turi tik giliai jausti ir mylėti galimai platesnę tikrovę ir tada, kaip galvoja P. Claudel, jis galės pamatyti ir parodyti kitiems tokių dalykų, dėl kurių jis net pats stebėsis.

Taigi, išeitų, kad menininkas gali semtis sau idėjų iš visos plačiosios tikrovės. Bet kadangi šitoji tikrovė yra be galo turtinga ir įvairi, tai suprantama, kad viename kūriny jis negali viso parodyti. Kiekvienam kūriniui jis parenka tik tam tikrą tikrovės atžvilgį, tam tikrą aspektą, kuris geriausiai išreiškia jo pergyventą idėją, kuri galėjo būti tos pačios tikrovės įkvėpta. Bet kadangi kūrėjas savo idėją dar pergyvena daugiau ar mažiau konkrečiai, vaizdais, tai jau pačioje pradžioje ji turi regimosios tikrovės bruožų su individualiais pavidalais ir jų santykiais, kur gali atsispindėti kūrėjo siela ir prasiveržti aukštesnė tikrovė bent simbolių pavidalu.

Kadangi fizinė tikrovė — gamta — nėra visa realybė, galvoja s i n t e t i n i o r e a l i z m o atstovai, jei jos pavidalais, vaizdais ir jų santykiais mene reiškiama psichinė, dvasinė ir metafizinė tikrovė, kurių vieną ar kitą aspektą kūrėjas suvokia intuityviškai ir pergyvena emocionališkai, tai gamta menininkui yra žodynas, o ne knyga, kaip yra pastebėjęs E. Delacroix. Kaip bijodamas suklysti, rašąs laikas nuo laiko žiūri į žodyną, ieškodamas reikalingų žodžių, formų, išsireiškimų tiksliau savo minčiai išreikšti, taip kiekvienas dekadencijos nepaliestas menininkas žiūri į gamtą, kaip į neišsemiamą formų, pavidalų, vaizdų, santykių šaltinį. Besiteiraująs žodyne žmogus ne viską ten rastą perkelia į savo raštą, bet save patikrina, renkasi tam tikrus žodžius, išsireiškimus, ypač išsireiškimų formas ir paskui pasirinktą medžiagą išdėsto ir sutvarko sakiny taip, kad visi elementai sudarytų darnų ansamblį ir tiksliai reikštų jo mintį. Panašiai su gamta elgiasi kūrėjas, sintetinis realistas, integralistas. Jis iš gamtos ima medžiagą, iš regimosios tikrovės renkasi įspūdžius, pavidalus, vaizdus, jų santykius, kurių vienus vos pažymi, kitus savaip sugrupuoja, trečius išryškina, net perkeičia ir viską sujungia į organinę vienybę, pagal savo emocionaliai pergyventą individualų idealą taip, kad atsiranda nauja tikrovė, kuri skiriasi nuo visų matomos kasdieninės realybės, bet kuri turi savo vidaus dėsnius ir prasmę, menininko valios nulemtus. Taigi, meno kūrinys yra gamtos ir kūrėjo sielos sintezė, nauja tikrovė.

Todėl dideliam menininkui mes drauge su J. Ruskinu[1] sakome: „Ateik atsistoti tarp gamtos ir manęs, — tos gamtos, kuri yra man per didelė, per daug stebuklinga man; suvaldyk ją man, interpretuok, leisk man matyti tavo akimis, išgirsti tavo ausimis, pasisemti pagalbos ir jėgos iš tavo sielos".

„Kadangi stingu gražių moterų, tai naudojaus tam tikru idealu, kuris susiformuoja mano dvasioj", sakydavo Raffaelis Sanzio. O įkvėpimo valandą kiekvienas kūrėjas turi tokį savą juslingesnį ar dvasiškesnį, individualesnį ar bendresnį, idealesnį ar realesnį idealą. Tai yra kūrėjo dvasioj glūdįs, intuityviai, emocionaliai pergyvenamas, individualus vaizdų kompleksas, idėjos vienybėn sujungtas, susidaręs iš anksčiau patirtų gyvenimo įspūdžių ir iš psichinės - dvasinės tikrovės elementų.

Tokių individualių idealų įkvėpimo valandomis turėjo net natūralistas E. Zola, kuris norėjo ne kurti, bet surašyti tikrovės eksperimento protokolą. Pagal šitą savo idealą, kurio jungiamuoju branduoliu yra idėja, menininkas perkeičia tikrovę, teisingiau, — jos vieną ar kitą aspektą, tam tikrą iškarpą ar dalį, nes visa tikrovė yra perdaug didelė ir įvairi, kad žmogus galėtų ją aprėpti. Tačiau ir iš pasirinkto atvaizduoti (paveiksle, statuloj, literatūros veikale) vieno ar kito realybės aspekto, jis pasiima tai, kas geriausia išreiškia jo idėją. Tokiu būdu meno kūrinys yra nauja sintetinė realybė, kurioj gyveniškoji tikrovė yra transformuota, pagal individualų idealą, glūdėjusį kūrėjo dvasioj, kuri kūriny yra atsispindėjusi atošvaiste (pav. 1, 24, 32).

Pagal savo idealą tikrovę transformuoja net kraštutiniai realistai. O iš kitos pusės, jokie idealistai ar ekspresionistai negali visai apseiti be regimosios ar girdimosios tikrovės, jei savo idealą nori realizuoti. Net tas, kuris siekia idealo, nuvedančio į Platono amžinųjų idėjų pasaulį, negali visai atsisakyti gamtos, nes menininkas nėra absoliutus kūrėjas. Kaip žmogus negali perdirbti savo tautos kalbos, o turi taikytis prie esamų formų, turi tenkintis tik šį-tą pakeisdamas, vieną kitą žodį sukurdamas, juos naujai sakiny sugrupuodamas, jiems naują prasmę suteikdamas, taip arba bent panašiai tegali elgtis su tikrove ir menininkas. Negalėdamas sukurti naujų esminių formų, jis kuria meniškąsias, pasinaudodamas gamtos formomis, jas perkeisdamas, savaip išryškindamas jos pavidalus, pergrupuoda-

[1] Cit. H. Guerlin, L'Esthétique, ten pat, 81 psl.

mas jos patiektus vaizdus, pasirinkdamas įspūdžius ir suvesdamas viską į organinę vienybę.

Kaip vienos meno šakos (skulptūra, tapyba, teatro menas) stovi arčiau regimosios realybės, o kitos vis labiau nutolsta (poezija, architektūra, muzika), taip pat ir menininkai — vieni pasilieka arti natūraliųjų modelių, kiti nutolsta tiek, kad įprastiniai vaizdai, pavidalai, santykiai lieka tik pažįstami. Tačiau nustatyti tikslių ribų tai transformacijai nėra galima — kiekviename atskirame atsitikime tai pareina nuo autoriaus reagavimo būdo į pasaulį, nuo jo intuicijos, nuo jo meninės koncepcijos, nuo idėjos, kurią jis realizuoja savo kūriny.

Antai, jei menininkas norės pavaizduoti linksmos, gyvos, kiek padykusios mergaitės paveikslą, jis akių išraiškoj, lūpų sudėjime, plaukų šukuosenoj, gestuose, kūno pozicijoj, net rūbuose stengsis iškelti, pabrėžti tai, kas liudytų judesį, energijos perteklių, gyvenimo džiaugsmą ir nerūpestingumą, visa kita palikdamas nuošaly. Bet jeigu kūrėjas imsis kalti Šv. Marijos Nekalto Prasidėjimo (Immaculatae) statulą, jis elgsis beveik priešingai; vietoj judesio jis stengsis kūno padėty, rūbuose ir gestuose išreikšti rimtį ir susitelkimą, jis lūpose ir akyse įbrėš kuklumą, visą veidą nušvies taurumu, jis padarys visa, kad visas moteriškasis pavidalas dvelktų skaistumu, dvasingumu, pakilumu ir todėl jį padarys aukštesnį ir lieknesnį, negu normalaus ūgio (žiūr. pav. 12). Žodžiu sakant, menininkas kiekvieną kartą taip transformuos tikrovę, vienus jos dalykus išleisdamas, kitus ypač išryškindamas, pabrėždamas, trečius priderindamas prie antrųjų, kaip jam lieps intuicija ir realizuojamas idealas, ir šitoks jo elgesys bus ne kas kita, kaip realybės stilizavimas.

Tai reiškia, kad s t i l i z a v i m a s yra kiekvienas tikrovės perkeitimas, perorganizavimas pagal kūrėjo idealą, iškeliant ir pabrėžiant idealui esminius elementus, ir paliekant nuošaly arba visai neiškeliant neesminių. Taigi, stilizacija, apie kurią tiek daug kalba šių dienų menininkai, lyg apie kokią naujenybę, yra senas dalykas; tiek senas, kiek ir pats menas, nes jam stilizacija yra esminis dalykas. Nėra jokio meno kūrinio be stilizacijos, nes tik per ją kūrėjas suorganizuoja į harmoningą vienybę tuos išblaškytus ar neryškius tikrovės elementus, kurie turi byloti tai, ką jis laiko esminiu, turi „skelbti“ jo žmogiškai vertingą idėją. Iškelti, pabrėžti tuos realybės aspekto bruožus, kurie

pagal kūrėjo idealą atrodo esminiai, ir mažai domėtis arba visai nesidomėti visais kitais — štai stilizacijos esmė (žiūr. pav. 30).

Menininkas tikrovės aspektą medžiagoje stilizuoja tiek ir taip, kaip jis tą aspektą jaučia ir kiek to reikalauja įkūnijamas idealas ir kiek leidžia pati medžiaga. Vaizduodamas gyvos, linksmos, kiek padykusios mergaitės paveikslą, jis moters pavidalą kitaip stilizuos, negu figūrą, vaizduojančią Mergelės Marijos Nekaltą Prasidėjimą. Taip pat ir medžiaga turės savo reikšmės, nes viena yra palankesnė smulkiems detališkesniems bruožams parodyti, o kita — tik patiems stambiausiems, esminiams (granitas bus visada „sintetiškesnis" negu marmuras, arba bronza, kurie prisiima „analitiškesnę" stilizaciją).

Ir kiekviena meno srovė taip pat savaip stilizuoja. Antai, kai reikia atvaizduoti Dievažmogio Kristaus mirtį, toks šių laikų belgų tapytojas Servaes joje mato kontrastą tarp dieviškos Visagalybės ir neapsakomo paniekinimo menkystės. Todėl, kaip liudija E. de Bruyne, tapytojas temato Nukryžiuotame tik šviesą ir šešėlius; net baisiausias bjaurumas sušvinta išvidiniu, dvasiniu, paslaptingu spinduliu[1], nes į tuos du kontrastingu dalyku yra nukreipta visa stilizacija. Tuo tarpu kitaip elgiasi renesanso ar klasikinės srovės menininkas. Kadangi jam svarbu pirmiausia gražybė ir formų idealumas, todėl jis stilizuoja Nukryžiuotojo pavidalą taip, kad net mirštąs Kristus atrodytų, kaip gražiausias žmogus; arba bent kaip galima gražesnis tose baisiose aplinkybėse (žiūr. pav. 5).

Ir apskritai klasikas, jei vaizduoja vieną ar kitą žmogišką būtybę, stengiasi nematyti viso tai, kas negražu, kas jaudina, o kelti kas gražu ir malonu, išryškinti, kas tipinga. Jis tų bruožų stengias surasti ne daug, bet pačių svarbiausių, kad jie būtų lengvai suvokiami. Jis gali dar palikti figūroj ir antraeilių elementų, bet jų taip pat bus nedaug; tai bus padaryta dėl įvairumo ir atrodys, kaip svarbiųjų esminių papildymas.

O jei klasikas bus idealistinės platonistinės pasaulėžiūros, jis nesitenkins vaizduoti vienokį ar kitokį vyro arba moters tipą, bet sieks dar toliau — jis stilizuos taip, kad jame kokiu nors būdu iškiltų idealus žmogus, apsuptas dvasine aureole, o jei bus vaizduojama moteris, tai autorius greičiausiai stengsis sugestinuoti ir amžinąjį moteriškumą, ir pirmykščių idėjų

---

[1] E. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, Bruxelles, 120 psl.

skaistumą. Bet šitokią stilizaciją, kai autorius siekia parodyti bendrąjį tipą, arba, kai jis stengiasi atvaizduoti pavidalus, vaizdus, santykius, jausmus tokius, kokie jie turėtų būti, lyg kokius pirmavaizdžius, šitokią stilizaciją vadiname idealizacija (pav. 35).

Idealizacija yra stilizacijos rūšis. Ji yra priešingybė imitacijai. Pradedąs menininkas, arba teisingiau menininko kandidatas - mokinys, kuris mokosi meninės technikos ir pastabumo, beveik visada imituoja, savo žvilgsnį yra įbedęs į gyvenimo tikrovę tokią, kokia ji yra. Tuo tarpu idealizuojąs menininkas paprastai realybei yra lyg nugrežęs nugarą; o savo žvilgsnį, sakytum, yra įsmeigęs į metafizinių aukštumų siekiantį objektyvųjį arba bent į idealųjį tipą, į tai kas turėtų būti; jei savo pirmavaizdišką idealą galėtų realizuoti be regimosios tikrovės vaizdų, tai, rodos, jis visai į juos nekreiptų dėmesio. Idealizuoja dažniausiai klasikinių tendencijų ir nuotaikų autoriai. Tačiau atrodo, kad šių laikų ekspresionistų ar simbolistų stilizaciją taip pat būtų galima daugely atvejų pavadinti idealizacija.

Idealistinių klasikinių tendencijų kūriniuose realybė nėra paneigta; nors autoriaus žvilgsnis nukreiptas į pirmapradišką idealą, tačiau, jis nesunaikina tikrovės, o tik ją apibendrina ir stengiasi padaryti tobulai gražią. Tuo tarpu idealistas ekspresionistas, visai užmiršęs grožį, taip stilizuoja tikrovę, taip ją perkeičia ir apibendrina, kad paneigia pavidalų materialų daiktiškumą; jis stengiasi pasilaikyti tik formą ir kartais ją taip sustilizuoja, kad belieka abstrakčios schemos ir ženklai, kurie turi reikšti gilius dalykus, bet kurie iš tikrųjų greičiau tinka matematiniams mokslams ir filosofijai, o ne menui. Taigi, idealizacija mene tėra galima tam tikrame laipsny. Bet kiekviena stilizacija, kuri siekia pirmavaizdiško idealo, yra pavojinga, nes visada stumia kūrėją į abstraktumą, į sausumą arba į sentimentalų blankumą ir konvencionalumą (žiūr. pav. 28).

Už įvairius idealistus realistai tuo laimingesni, kad jie pasilieka visada konkretūs. O iš kitos pusės, net gyvenimo tikrovę imituodami, jie ją stilizuoja prieš savo norą, nes nėra galima jos atvaizduoti visai tokios, kokia yra, nors ir daug pastangų būtų padėta. O jei realistas turi individualybės ir pakankamai jautrios intuicijos, net stengdamasis visą regimos tikrovės aspektą užfiksuoti, jis vis dėlto nejučiomis iškelia tame tikrovės aspekte tuos elementus, kuriuos pergyveno, kaip

esminius, ir jiems daugiau ar mažiau palenkia antraeilius. Iš to išeina, kad tikrovę stilizuoja net menininkas realistas. Jis tai daro daug smulkmeniškiau, analitiškiau, daug atsargiau; o ekspresionistas stilizuoja drąsiau, ryškiau, sintetiškiau ir schematiškiau. Taigi, vėl prieiname išvadą, kad bet kokios srovės kūrėjas neapsieina be stilizacijos, nors jis apie ją ir nekalbėtų.

Tik, kai šiais laikais tariame žodį „stilizaciją", turime galvoj, kad kūrėjas regimosios realybės nesistengia imituoti, bet kad jis ją transformuoja, lyg šiek tiek suschematizuoja, atsižvelgdamas į turimos medžiagos (aliejaus, pastelės, akvarelės, granito, marmuro, bronzos) prigimtį ir į tą emocionaliai pergyvenamą, individualų ir vieningą vaizdų kompleksą, kurį pavadina psichologiniu subjektyviu idealu, o ne tiek į tą idealą, kuris yra pažymėtas bendruoju tipiškumu ir objektyviu pirmavaizdžio antspaudu. Kai šiandien sakome, kad autorius stilizuoja, suprantame, kad jis atrenka, iškelia ir organizuoja vienybėn tuos realybės bruožus, kurie tą įkvėpimo valandą j a m a t r o d ė — esmeniai, o ne būtinai tuos, kurie y r a a r t u r i b ū t i esminiai objektyviai.

Pavyzdžiui, įsivaizduokime, kad keli dailininkai nori atvaizduoti moters paveikslą. Įkvėpimo valandą kiekvienas jų intuityviai į ją pažvelgs tam tikru atžvilgiu. Vienas joj gali įžiūrėti fizinę jėgą, trykštančią iš formų standraus pilnumo, kitas gali įžvelgti neišsenkamą gyvastingumą ir gaivalingumą, trečias gali tematyti motery tik grožį ir graciją, o ketvirtas — švelnią poeziją ir dvasiškumą. Kiekvienas tų dalykų atskiram menininkui įkvėpimo momentu gali pasirodyti esminis. Jam iškelti kiekvienas stilizuos moters pavidalą, aplinką ir foną kitaip, bet dėl to niekas negali dailininkui prikišti, kad jis nutolo nuo sunkiai pasakomos objektyvios moters esmės.

Taigi, menininkai stilizuoja tikrovės aspektą pagal tai, ką jis savo individualiame ideale intuityviai suvokė, kaip esminį dalyką, maža paisydamas nutolimo ir nuo gyvenimo realybės, ir nuo bendrinio tipo, ir nuo pirmavaizdiško idealo. Svarbu, kad per stilizaciją jis galėtų išreikšti ideale intuityviškai įžvelgtą tiesą.

Bet kas tada m e n o t i e s a ir kokie j o s k r i t e r i j a i, jei kūrėjas taip laisvai gali elgtis su gyvenimo tikrove ir atsietiniu idealu? — Pirma negu atsakysime į tą klausimą, turime priminti, kad meno kūrinys yra visada konkreti individua-

ıybė. O kaipo tokia, ji niekada nesutampa su absoliutine bendrybe. Pavyzdžiui, mes galime žinoti, kas yra vaikiškumas ir kokios jo žymės apskritai. Tačiau konkrečiai individualiuose (atskiruose) vaikuose jis pasireikš kiekvieną kartą kitaip — viename bus ryškiau matyti vieni bruožai, kitame — kiti ir t. t. Ir jei lyginsime absoliučios vertės turinčią vaikiškumo sąvoką su konkrečiu jo pasireiškimu, pamatysime, kad pastarasis savo turiniu vis bus nepilnas, žiūrint bendrosios sąvokos. Kitaip sakant kiekvienas individualus dalykas neduoda mums visos tiesos. O jei individualaus realybės dalyko tiesa yra daugiau ar mažiau reliatyvi arba dalinė, tai juo labiau ji tokia yra meno kūriny, kuris dažnai atskleidžia vieną plačios realybės aspektą.

Antai, kai Goethe vaizduoja, kad laimės ir gyvenimo prasmės beieškąs Faustas be ypatingos blogos valios sudaužo naiviosios Margaritos gyvenimą, mes nieko negalime pasakyti nei už nei prieš, nes tai gali būti individuali dalinė tiesa, faktas; bet jei Goethe būtų ėmęs įrodinėti, kad kiekvienas gyvenimo prasmės ieškotojas visada suvedžioja naivias mergaites, arba kad kiekvienas suvedžiotojas yra gyvenimo tikslo ieškotojas, mes galėtume netikėti ir jo teigimus atmesti.

Mat, pasakyti visuotinę visą tiesą ne meno kūrinio dalykas, o logikos ir mokslo apskritai. Taigi, kada autorius dalinę tiesą nori paversti visuotine, jis eina ne į savo sritį, jis pasirodo nebe intuityviškai, nesuinteresuotai nuoširdus, bet suinteresuotai tendencingas, besistengiąs įrodyti daugiau negu jis gali, beveik apgauti. O tai kliudo žiūrovui priimti nuoširdžiai kūrinį, nes jo tiesa intuityviškai tikima ir jaučiama, o ne kokiais protautiniais argumentais įrodoma.

Kad kūriny pavaizduojamą tiesą žiūrovas priimtų ne kaip išprotavimo falšyvą pinigą, bet kaip tiesą, svarbu n u o š i r d u m a s. Reikia, kad žiūrovas tikėtų autoriaus gera nesuinteresuota valia, kad jaustų, jog kūrinys yra emocionaliai pergyventas, intuicijos sukurtas pavyzdys, o ne teorijų sugalvotas. Mat, meno kūrinio tiesa yra pavyzdžio, atsitikimo tiesa, iliustratyvinė tiesa. Kaip pavyzdys - faktas mums tik pasako, pailiustruoja, bet nieko neįrodo, taip ir meno kūrinys duoda daugiau ar mažiau reikšmingą pavyzdį, o išvados paliekamos pasidaryti pačiam žiūrovui.

Žiūrovas meno kūrinį priims, kaip nemeluotą pavyzdžio tiesą, kada kūrinys į jį bylos tik konkrečia forma, kaip tam

tikra realybė, kaip byloja mums faktas duotose sąlygose. Arba, kitaip sakant, meno kūrinys yra priimamas kaip tiesa tada, kada jis savo forma mums duoda pajusti kokio nors plačiai suprastos realybės aspekto esminius bruožus[1] arba tuos, kuriuos autorius laikė esminiais. Atrodo svarbiau, kad žiūrovas vien per formą pajustų tai, ką kūrėjas pergyveno kaip idėją, ką jis laikė esme. Svarbu, kad žiūrovas be jokių išvadžiojimų tai tikėtų ir pergyventų, jog taip galėjo būti.

Kada perskaitome Dantės „Dieviškąją Komediją", mums maža rūpi ar jo atvaizduotas pragaras panašus į tikrąjį pragarą, bet mums daug svarbiau, ar Dantės pasakojimai ir aprašymai sudaro mums kančių, klaikumos ir beprasmybės įspūdį. Jei toks pergyvenimas yra, reiškia, kad meno tiesa nebetenka abejoti. Arba štai dar mes žiūrime A. Galdiko nutapyto paveikslo vardu „Vėjas" (žiūr. pav. 14). Mums nesvarbu, ar jo dangus, debesys, žemė, ypač moteriškė, bus tokie, kaip tikrovėje; bet kur kas reikšmingiau, kad, metę žvilgsnį į tą paveikslą, jau tikime, kad taip galėjo būti, kad taip gali būti. Mes dar nemokame žodžiais aptarti savo įspūdžio, o jau jaučiame, kad ten dailininkas norėjo pasakyti kažin kokią neramybę, kažin kokią užgestančią viltį, kažin ką nejaukiai viliojančio, kada vargšei moteriškei ir galva, ir veidas, ir skara beveik į debesį pavirtę, su debesimis susimaišę, o po kojomis beveik nebėra pastovios vietos. Mes tikime, nes autorius visa tai pergyveno, kaip esminius dalykus, ir ta linkme sustilizavo moteriškės figūrą ir aplinką taip, kad tikrovėje nei tokios moters rastume, nei ji galėtų išsilaikyti tokioj padėtyj, kaip Galdikas ją atvaizdavo.

Mes tikime, nes autorius savo paveikslą mums duoda, kaip emocionalų intuicijos vaisių, ir suranda pakankamai iškalbių išraiškos priemonių, kurios įtikina. Jam nereikia jokio racionalaus įtikrinimo; jis tik visus kūrybinius elementus taip suorganizuoja ir tikrovę taip sustilizuoja, kad jie patys kalba už autorių, išreikšdami jo įkvėpimo idealą. Taigi, meno tiesa yra tikima tada, kada yra H. Taine'o vadinamas tobulas elementų sutapimas (convergence des effets). Kitaip sakant, kūrinio tiesa arba tikėtinumas pareina ne tik nuo kūrėjo intuicijos tiesioginumo, bet ir nuo išraiškos iškalbumo, nuo jos atitikimo

---

[1] E. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 122 psl.

įkvėpimo idealui. Jei, savo intuityvinį idealą įkūnydamas, jis suranda tiek ir tokių konkrečių priemonių, kad jos pasako nei daugiau nei mažiau negu jis norėjo, jei nepalieka nieko atsitiktinumui, tada žiūrovas tiki ir be įtarimo duodasi vedžiojamas net į pasakos tikrovę, kur žmonių kalba kalbasi ir gyvuliai, ir medžiai, ir gamtos gaivalai. Jei autorius pasako silpniau ar stipriau negu jautė, žiūrovas gali suabejoti net tada, kai bus kalbama apie paprastos kasdieniškos realybės aspektą. Taigi, meno kūrinio tiesos tikėtinumas pareina nuo išraiškos iškalbumo, ypač nuo jos atitikimo įkvėpimo idealui. Tai antra sąlyga meno tiesos tikėtinumui.

Trečioji meno tiesos norma — nebuvimas išvidinio prieštaravimo, — yra dar objektyvesnė, nes ji dar lengviau susekama meno kūriny. Žinoma, ir intuicijos nuoširdumas ir išraiškos atitikimas intuicijai taip pat galima pastebėti, ypač jausti, tačiau nebuvimas išvidinio prieštaravimo tiems bruožams, kuriuos kūrėjas laikė esminiais, pažadėjo laikyti esminiais, dar ryškiau būna matomas. Ir šito išvidinio logiškumo bei tiesumo reikalavimui meno kūriny beveik esame griežtesni negu gyvenime. Antai, R. Wagner savo muzikalinėje dramoje „Lohengrin“ vaizduoja legendarinį taurų riterį Lohengriną, kuris, kaip Šventojo Gralio pasiuntinys, vyksta ten, kur šaukiasi nuskriaustieji ir nelaimingieji. Tas nežemiškas riteris atvyksta į Brabantą ginti nekaltumą tos šalies princesės Elzos, kurią burtininkė apkaltino brolio nužudymu. Jei dabar atvykęs tas taurus pasiuntinys Elzės priešą riterį Tellramuntą imtų plūsti berniškais žodžiais ir į jį svaidyti akmenimis, meno tiesai būtų nusižengta, nes berniški plūdimai nesiderintų su riterio skaisčiu taurumu, kuris yra esminis Šventojo Gralio pasiuntiniui. Ir akmenimis svaidymas į aikštėj stovintį riterį Tellramuntą būtų taip pat nusižengimas tiesai, nes karžygio esminiu simboliu (visuotiniu įsitikinimu) ir įrankiu yra kardas, kuris turi tarnauti nesusipratimams spręsti.

Kad visi kūrinio bruožai turi neprieštarauti esminiems dalykams, tai vaizdžiai pasako B. S(ruoga) savo straipsny „Istorinė teisybė dailiojoj literatūroj“, rašydamas: „Istorinio turinio literatūros veikalo vaizduojamos gyvenimo aplinkybės — pirmoji premisa — turi atitikti istorinę tikrenybę... Jeigu kas sumanytų Mindaugą atvaizduoti važinėjantį automobiliu ar bekariaujantį nuodingomis dujomis — tokiam rašytojui di-

delės pagarbos nereikštum. Mindaugas turi raitas jodinėti ar anų laikų ratais trankytis. Tai yra, žinoma, labai jau storžieviškas pavyzdys, bet jame pabrėžtoji teisybė galioja ir kalbant apie švelnesnius dalykus. Turi atitikti istorinę tikrenybę ne tiktai materialinės laukujos aplinkybės — turi atitikti ir vidujės, socialinės bei psichologinės"[1].

Kas čia pasakyta apie istorinį veikalą, tai tinka ir bet kokiam, net grynos fantazijos kūriniui — laukujės ir socialinės aplinkybės bei psichiniai bruožai turi harmonizuotis. Todėl, išmetę žodį „istorinė", apie kiekvieno meno veikalo tiesą, galėtume pasakyti drauge su B. S(ruoga): „Apibrėžtose gyvenimo aplinkybėse tam tikro personažo, — atsižvelgiant į jo charakterį ir jo vidujį turinį — personažo veiksmų, sąvokavimų ir pergyvenimų logiškas bei psichologiškas pateisinamumas ir yra toji istorinė teisybė, kurios mes reikalaujame dabar iš kiekvieno dailiosios literatūros veikalo"[2].

Iš anksčiau duotų pavyzdžių ir citatų gali susidaryti įspūdis, kad nusižengimų meno teisybei išvidiniais prieštaravimais gali pasitaikyti tuose meno kūriniuose, kurie yra ištysę laike (romanas, drama, filmas, baletas). Tačiau iš tikrųjų jų gali būti visuose menuose. Antai, Šv. Marija su dieviškuoju Kūdikiu, vadinamoji Madona, renesanso ir vėlesnių gausių dailininkų (pav. Rubenso) buvo piešiama, kaip klestinti gyvenimiška moteriškė ištaigingais ponių, princesių drabužiais (žiūr. pav. 15). Menkai jautrūs istorinei tiesai anų amžių žmonės nusižengimo nepastebėdavo, tačiau jis šiandien mums aiškus — kada Šventoji Mergelė ant rankų nešiojo Kūdikėlį, ji nebuvo apsirengusi nei ponios, nei princesės turtingais rūbais, juo labiau joj nebuvo fizinio vitalio grožio persvaros.

Dar ryškesnį nusižengimo tiesai pavyzdį turime savo mene. Tai J. Zikaro skulptūra „Modernioji Madona" (žiūr. pav. 13). Joj dailininkas pavaizduoja moteriškę su kūdikiu ant kelių. Jos plaukai nukirpti à la garçonne, trumpa lig kelių suknelė su plačiu giliu décolleté ir striukai nukirptom rankovėm, ant kaklo eilė karolių, ant kojų atviri bateliai su aukštomis kulnimis, o pati sėdi sumetusi koją ant kojos. Ar bereikia aiškinti, kad čia viskas prieštarauja tam, ką mes žinome iš istorijos ir

---

[1] B. S., Istorinė teisybė dailiojoj literatūroj, „Vairas" 1935, Kaunas, Nr. 7—8, psl. 315 s.

[2] Ten pat, 315 psl.

krikščionių mokslo bei tradicijos apie tauriausią žmonijos dukterį, Šv. Dvasios malone išrinktą Pasaulio Atpirkėjui nešioti?

Jei dailininkas Mariją būtų nupiešęs vargše mergaite skurdžiai apsirengusia, bet spindinčia skaistumu, taurumu ir meile dieviškajam Kūdikiui, galėtume tik pasidžiaugti. Bet kai J. Zikaras Dangaus išrinktąją nulipdė, kaip nekuklią mados koketę, jis padarė didesnį meniškąjį melą[1], negu renesanso madonų tapytojai. Prieš šių dienų krikščionį renesanso dailininkai galėtų bent pasiteisinti, kad jie neturėjo istorinės nuovokos, ypač kad jie Mariją suprato ne istorinėj, bet tikėjimo admiracijos šviesoj, kaip Dangaus išrinktąją dukrą, kuri taurumu ir grožiu pralenkia visas ponias ir karalaites, nes pati yra tapusi žmonijos karalienė. Tiesa, ji dažnai per daug žydi kūno sveikata, bet todėl puošnūs ištaigingi drabužiai karalienei neturėjo atrodyti, kaip prieštaraują. Tuo tarpu J. Zikaras galėtų pasiteisinti nebent tuo, kad savo „Moderniąja Madona" jis norėjęs nupiešti Dievo Motinos karikatūrą. Ir, jei būtume netikintieji, šiam pastarajam pasiteisinimui ne ką beprikištume.

Iš pavyzdžių aiškėja, kad meninei tiesai autorius nusižengia tada, kada jis nesiskaito su visų tvirtai žinomais dalykais, ir, svarbiausia, jei jis netesi nuosekliai tų pažadų, kuriuos jis duoda. Mes gerai žinome, kad Mindaugo laikais nebuvo nei automobilių nei nuodingų dujų, todėl ir netikėtume, jei koks autorius istoriniame romane Mindaugą vežiotų automobiliu ar motociklu. Jei jis šitaip Mindaugą pavaizduotų fantastinėj jumoristinėj pasakoj, mes greičiausiai neprotestuotume; bet už šitokį Mindaugo parodymą istoriniame romane, apšauktume autorių melagiu, nes jis mums buvo pažadėjęs istorijos, vadinas, būtų dalykų, tikrovės, kurią mes šiek tiek pažįstame. Tiesa, mums Lohengrinas nepažįstamas, nes tai yra legendarinis, vaizduotės sukurtas asmuo; tačiau jei R. Wagneris su pirmaisiais savo operos garsais (preliudu) yra pažadėjęs skaistumo ir taurumo paveikslą, mes autoriui nebeatleistume, jei kokioj nors scenoj Šventojo Gralio pasiuntinį pa-

[1] Minėdami šitą nesusipratimą, kilusį, tur būt, iš realistinio tikėjimo į modelį, visai nemanome ginčyti p. J. Zikaro stipraus skulptoriaus talento apskritai ar autorių įžeisti. Čia tą faktą minime, kaip iliustraciją, kuri turėtų kitus pamokyti.



19. G i o t t o : Nuėmimas nuo kryžiaus

20. F.-J. N a v e z : Atalijos sapnas

mėgintų pavaizduoti, kaip kokį miestelio berną, šlykščiai besikeikiantį ir akmenimis besvaidantį.

Taigi, atrodo, kad meno tiesai arba teisybei ne tiek svarbu istorinis vaizduojamo tikrovės aspekto tikrumas, kiek autoriaus pažadai - intencijos, kurios vos tik susidūrus su kūriniu, mums pasako, ką tame tikrovės aspekte jis mato esminio. Kai autorius iš karto žodžiu ar vaizdais duoda suprasti, ką vaizduojamoj tikrovėje jis laiko esminiais bruožais, ir kai paskui šitų intencijų nuosekliai nepagrindžia ir parodo naujus bruožus, neigiančius pirmuosius, susidaro melagingas įspūdis, kūrinio tiesa yra sužalota.

Bet ar nesame perdaug griežti, sakydami, kad vienas kitas elementas, prieštaraująs atvaizduotos tikrovės aspekto esminiams bruožams, padaro melagingą visą meno kūrinį? Ar negali atsitikti, kad žiūrovas esmę gali kiek kitaip suvokti negu ją pergyveno kūrėjas? Ar visus kūrėjo intuityviai jaustos tikrovės esminius bruožus sugauna žiūrovas?

Šitie klausimai neatrodys bergždi, jei prisiminsime, kad meno kūrinys yra konkretus ir individualus. Kaip individualus ir konkretus, nors ir tam tikros realybės aspektą atvaizduoja, jis turi keletą esminių bruožų tarp savęs susijusių, kurių vienus ryškiau pergyvena kūrėjas, o kitus — žiūrovas. Juk sakėme, kad net tipinę tikrovę vaizduodamas, menininkas sukuria individualybę. Tai ką bekalbėti, jei autorius kuria individualią tikrovę? Nors jos esmė viena, bet prasmių ji gali turėti dvi ar tris, žiūrint, kokį esminį bruožą iškelsi į reljefą.

Todėl nereikia stebėtis, kad autoriai ir kritikai dėl tų pačių dalykų nesutaria. Taip pat nereikia piktintis, jei kritikas kartais kūriny suranda tokių dalykų, apie kuriuos autorius sakosi nė negalvojęs. Ir tai nereiškia, kad visada būtų menininko tiesa. Intuityviai kurdamas, jis gali vieną kitą bruožą vaizduojamoj tikrovėj iškelti nė nepagalvodamas, o kritikas, veikdamas racionaliau, gali tai pastebėti ir formuluoti. Vienas kritikas gali įžvelgti kūriny tai, kas glūdi visuotinai esmingo, kitas gali pastebėti bruožus tepriklausančius tai vienai individualybei, tuo tarpu kai pats autorius galėjo pergyventi tam tikrą tipinę tikrovę.

Todėl beveik ištisai galime sutikti su L. Rusu, kai jis sako: „Menininko kūrinys kyla iš gilybių, kur negalima rasti aiškaus atsakymo, bet kur nerimsta dinamika, ieškanti išraiškos. Taigi,

ir kūrinys mums neperteikia aiškių ir tikslių tiesų, bet tiktai padeda įspėti iššifruoti paslaptingąjį pasaulį, kurį kūrinys aiškina. Meno kūrinys yra rezultatas užimtos pozicijos pasaulio atžvilgiu ir sugestionuoja pozicijas. Čia yra paaiškinimas, kodėl, nežiūrint į juslinės formos preciziškumą, jis neužmeta aiškiai apibrėžtos idėjos, bet impulsus gyvosioms tiesoms. Formos pastovumas nereiškia idėjos pastovumo"[1].

Dėl to meniškos tiesos reliatyvumo, dėl to, kad ji tėra pavyzdžio tiesa, galimas ne tik daugiau ar mažiau įvairus meno kūrinio supratimas, bet kai kada susidaro patogi galimybė nepasmerkti tų meno dalykų, kurie atrodo nusižengę tiesai. Ta galimybė beveik išperka renesanso gausių religinių temų paveikslus ir jų tarpe madonas. Istoriškai religiniu - mistiniu žvilgsniu žiūrint, tų šventųjų fizinis grožis ir ištaigingumas dažnai atrodo, kaip pseudo tiesa. Bet jei į tai žiūrėsime gražios malonios svajonės akimis, tada nusižengimas meninei teisybei bus arba išnykęs arba bent žymiai sušvelnėjęs. O jei į šventąsias pažvelgsime, kaip į žmogiškas, idealiai gražias, taurias, puošnias damas ir nekreipsime dėmesio į jų vardus, tai tuose paveiksluose pseudo tiesos visai nebus.

Iš tikrųjų renesanso laikų ne vienas dailininkas šventųjų gyvenimo scenas intuityviai ir pergyvendavo, kaip malonią estetinę svajonę, kuriai racionaliai galvodamas duodavo religinės prasmės vardus. Bet dar tikresnė atrodo nuomonė, kad renesanso šventąsias ir madonas jų kūrėjai yra pergyvenę, kaip idealiai gražias ir taurias moteris, kurių formų graciją ir veido žavumą dar pabrėžia brangių drabužių puošnumas ir elegancija. Racionaliai galvodami, jie jas įkomponuodavo į tam tikrą religinį siužetą, įduodavo į rankas religinius simbolius, galvas apsupdavo aureolėmis, tačiau tai būdavo ne tiek religinių - mistinių vertybių, kiek gyvos, malonios, elegantiškos realybės ir svajingo grožio idealo maestriška išraiška. Todėl šių laikų žiūrovas, tas gyvybingų, gražių, kuplių formų šventąsias ir madonas kontempliuodamas, nejaučia jokio nusižengimo tiesai — jam neatrodo, kad karališka elegancija galėtų prieštarauti tų gražių merginų ir moterų žmogiškam taurumui, nors jos ir vadinasi šventais vardais.

Kas čia pasakyta apskritai apie renesanso madonas, tai

[1] L. Rusu, Essai sur la Création artistique, 370 psl.

ypač tinka Raffaeliui, kuris pas mus dažnai garbinamas kaip religinio meno žymus atstovas. Nors tai mus kiek nukreips nuo temos, vis dėlto norisi iškelti, kad yra rimtų abejojimų dėl jo madonų religinės vertės ir tiesos. Žinomas prancūzų konvertitas J. K. Huysmans garsųjį renesanso dailininką tiesiog vadindavo šlykščiuoju Raffaeliu, kuris piešęs grynai žmogiškas žindytojas ir pasaldintas matronas, kurių vieną žymiausių, „Madoną kėdėje“, H. Taine yra pavadinęs gražia graikiška arba čerkesiška sultone (žiūr. pav. 26).

Nuosaikiai ir teisingai Raffaelio madonas įvertina religinio meno žinovas A. Fabre[1], rašydamas: „Pačiame Nekaltosios Mergelės tipe yra asmens pakeitimas, kuris atsako Raffaely jo moters idealo pakitimui. Florentiniškoji Mergelė — tai aukšta, laiba, trapi Florencijos mergaitė; romėniškoji Madona — tai jauna Romos moteris, subrandinta Italijos saulės. Viena — blondinė, antra — brunetė. Vietoj pirmosios jaunojo grakštumo jis pastato antrosios pilnumą. Apdainavęs kažin kokią florentinišką gražuolę, kuri buvo sužavėjusi jaunikaičio vaizduotę, jis į gyvenimo galą po Madonos priedanga apdainuos Romos gražuolę. Ir visada, ką jis vaizduos Nekaltojoj Mergelėj, yra moteris. Sutaurinta stiliaus aukštumo, taip suprasta, ji bus meilingoji Motina, papuošta visomis namų dorybėmis, bet kūnas joje užims perdaug vietos, kad joj būtų galima atpažinti Dievo Motiną, ypač Nekaltąją Mergelę...

Nei florentiniškame, nei romėniškame periode Raffaelis niekada nesiekė duoti pavyzdį. Šventoji Mergelė jam tėra tik gražiausioji iš moterų ir Kūdikėlis Jėzus — tik labiausiai vykęs berniukas. Su tuo visi sutinka. Herojiškas nuogumas mažučio Jėzaus, atvaizduoto kaip kūdikis Bachus, gana pasako, kur krypdavo jo dėmesys...“

Nežiūrint to, kad tos madonos, gal išskyrus Sikstiniškąją, neatitinka religinei - mistinei tiesai, jos teisingos ir gražios žmogiškai[1]. Taigi, jei Raffaelio ir kai kurių kitų renesansi-

---

[1] A. Fabre, Pages d'Art chrétien, Paris, Bonne Presse, 431 s. psl.

[2] Ir tas pats A. Fabre sako, kad flamandų madonos dvelkia neskoningu mišiniu, palyginus su Raffaelio Mergelėmis: „Dėl didelio takto ir drovumo, jis į savo madonas įdėjo visa tai, ką žmogiškasis pavidalas gali išreikšti idealaus... Raffaelio madonos taip yra gražios, kad jos visada gaus atleidimą, kad nėra religingesnės. Bet tai yra punktas, kuris reikalauja nuolaidų. Tose jaunose visai žemiško grožio motinose visada bus svyravimų atpažinti Dievo Motiną ir prieš jas visada bus leista apgailestauti nerealių tokio Fra Angelico būtybių, turinčių be galo daugiau religinės emocijos“. (Ten pat, 434 ss. psl.).

ninkų madonos atrodo melagingos religiniu atžvilgiu, belieka jomis grožėtis, neieškant jokios mistikos, nes pavyzdžio tiesa tai leidžia.

Taip pat meno tiesos reliatyvumu ir įvairia prasme galima kartais pateisinti ir mūsų minėtą J. Zikaro „Moderniąją Madoną". Nors jos laikysena ir drabužiai prieštarauja Dievo Motinos idėjai, tačiau, užmiršę aureolę ir paveikslo vardą, galime į kūrinio figūrą pažiūrėti tik kaip į šių laikų nelabai kuklią apsikarpiusią moterį su kūdikiu. Šituo atžvilgiu mes kūriny neberasime esminių prieštaravimų ir galėsime gal net gėrėtis. Greičiausiai ir pats skulptorius bus pergyvenęs šitą figūrą intuityviai, tik kaip paprastą moterį, o tik racionaliai begalvodamas bus suklydęs ir padaręs hibridišką „Moderniąją Madoną".

Taigi, meno kūrinio, kaip konkretaus ir individualaus dalyko, tiesa yra reliatyvi, keliaprasmė, galima keleriopai pergyventi.

Kad meno kūrinio tiesa neturi absoliučios vertės, tai, tur būt, buvo viena iš priežasčių, dėl kurių Platonas smerkė meną, vadindamas jį šešėlių šešėliu. Yra ir dabar žmonių, kurie panašiai į jį žiūri. Tačiau yra ir priešingai galvojančių. Tuo tarpu nekalbėsime apie tuos, kurie mene įžiūri visuotiniosios dvasios pasireiškimą. Verčiau priminsime, kad nemaža yra tokių, kurie, nereikalaudami iš meno nepaprastų dalykų, pripažįsta, kad meno tiesa nėra jau tokia bereikšmė, palyginus ją su gyvenimo tikrove. Nors realizuodamas savo idealą, dažnas menininkas negali apseiti be regimosios realybės, jos nestilizavęs, tačiau to meno kūrinio tiesa gali būti gilesnė, tikresnė, nuoseklesnė negu realybės tiesa. Gyvenime nieko nėra išskirta — jame svarbūs dalykai sumišę, susipainioję su nesvarbiais, yra jų pridengti ir paslėpti. O kai menininkas imasi vaizduoti kurį nors tikrovės aspektą, jis intuityviškai suvokia, kas jam esminga ir paskui per stilizaciją esminius bruožus iškelia, sukoncentruoja, antraeilius priderina prie pirmųjų, o kitus visai apleidžia. Ir tokiu būdu to realybės aspekto smulkių dulkių apnešta tiesa išryškėja ir atskleidžia gilesnį prasmingumą, kurio šiaip žmogus galėjo nė nepastebėti.

Todėl teisingai L. Rusu[1] sako: „Per savo kūrinį meninin-

---

[1] Liviu Rusu, Essai sur la Création artistique, Paris, 1935, Alcan, psl. 360.

kas atlieka vitališkai dvasinę sintezę. Per šitą sintezę jis padaro evidentiškas tas realybes, kurios išslysta iš mūsų juslių; tokiu būdu jis leidžia pajusti ne tik platumą, bet ir gilumą tos tikrovės, kurioj gyvename". O nuo savęs bepridėtume, kad giliojo intuicijos žvilgsnio vedamas, per savo kūrinį jis gali simboliškai praskleisti tokios realybės tiesą, kuri plasdena aukščiau žmogiškųjų ribų.

Meno kūrinio tiesa gali būti nuoseklesnė negu gyvenime. Antai, Keistutis visą savo gyvenimą praleido kovodamas su vokiečiais. Visai atrodytų logiška, jei jis ir būtų miręs nuo jų klastos; o iš tikrųjų žuvo jis nuo savo brolio sūnaus rankos. Tai kažin kaip atrodo nenuoseklu. Dar „nelogiškiau" baigiasi Atilos gyvenimas. Tasai barbarų vadas, kuris kardu naikino visas Europos tautas, kuris buvo apgulęs senelį Rymą, kuriam karo žygiai buvo pasidarę esminiai, tas kovotojas mirė todėl, kad pradėjo stipriai bėgti kraujas iš nosies. Meno kūriny tokio herojaus pabaiga būtų nepriimtina ir net juokinga. Štai kodėl „Rolando Giesmėje" karžygis Rolandas miršta kovose iškankintas, nugręžęs veidą į bėgančių saracėnų pusę. Dėl tos pačios išvidinės logikos „Niebelungų Giesmės" riteris Siegfridas miršta ne lovoj, bet medžioklėj nuo klastingos Hageno rankos, kaip paties Siegfrido pradėtos klastos (slapto Brunhildos nugalėjimo ir atidavimo Gunteriui) pasėka ir atpirkimas. Tas nuoseklumas ir išvidinės harmonijos būtinumas tarp esminių bruožų leidžia menininkui istorinio žinomo herojaus gyvenime net atskirų įvykių pramanyti. Rašytojas net „turi teisę, sako B. S(ruoga)[1], žinomus istorinio personažo bruožus papildyti pramanytais, su žinomais besiharmonizuojančiais".

Taigi, dar kartą prieiname išvadą, kad realybės tiesa skiriasi nuo meno tiesos, nors abi yra reliatyvios. Meno tiesa, kaip sukurta žmogaus dvasios, kuri siekia tvarkos, yra nuoseklesnė ir kartais net gilesnė negu kasdieninė tikrovė su nereikšmingomis smulkmenomis. Ir tikrieji meno tiesos kriterijai yra ne regimoji tikrovė, bet kūrėjo intuityvinis nuoširdumas, kūrinio išraiškos atitikimas įkvėpimo idealui, nebuvimas išvidinio prieštaravimo, duotų pažadų tesėjimas.

---

1 Ten pat, 317 psl.

III. KŪRĖJO ASMUO IR VAIZDAVIMO BŪDAS

1. Kiek realusis autoriaus asmuo pasireiškia kūriny. 2. Autoriaus pasireiškimo būdai. 3. Autoriaus, kaip menininko, pasireiškimas per individualią techniką. 4. Giliosios asmenybės ir pasaulėjautos pasireiškimas. 5. Pasaulėjautos ir vaizdavimo būdų įvairumas. 6. Impresionizmas ir ekspresionizmas, kaip pagrindiniai vaizdavimo būdai. 7. Jų pasireiškimas įvairiose meno srovėse. 8. Vaizdavimo būdų ir meno srovių įvertinimas.

Jeigu meno kūrinys, vaizduojąs tikrovės aspektą, yra sukurtas pagal intuityviai ir emocionaliai pergyventą kūrėjo idealą, jei tas idealas yra ankstybesnių tikrovės įspūdžių ir psichinių elementų organiška sintezė, tai, atrodo, yra pagrindo manyti, kad dailiojo meno dalykai pareiškia autorių, jo skonį, jo gyvenimą, pasaulio viziją ir būdą pasauliui vaizduoti. Iš tikro, ar visa tai randame meno kūriny? Ar visi autoriai vienodai save išreiškia? Kokia yra vertė to kūrėjo pasireiškimo kūriny?

Šiandien gal tų klausimų nestatytume taip plačiai, jei pasaulis nebūtų turėjęs romantizmo, kuris iškėlė subjektyvius kūrėjo pergyvenimus ir pateisino jų pareiškimą meno kūriny. O kada mene dar yra bujojusios kitos subjektyvistinės pakraipos, kada literatūroj prieita ligi to, kad, vietoj vaizdavęs realistų siūlytą matomąją tikrovę, nevienas romanistas šiandien, rodos, duoda tik stilizuotą autobiografiją, — aukščiau iškelti klausimai yra visai aktualūs ir pateisinami. Jie juo labiau atrodo verti panagrinėti, kad žymūs meno teoretikai rimtai tuos klausimus svarsto.

Tiesa, toks kompetetingas estetikos žinovas, kaip T. Lipps, mano, kad nėra reikalo meno kūriny ieškoti autoriaus pasireiškimo. Jei ten kas nors ir būtų surasta iš kūrėjo gyvenimo, tai, anot T. Lippso, tai beveik nieko nereikštų kūrinio estetinei vertei. Tuo tarpu toks italas subjektyvistas - idealistas B. Croce visuose savo raštuose įrodinėja, kad meno kūrinys turi išreikšti visos nedalomos kūrėjo asmenybės intuiciją. Ta pačia linkme yra dar griežčiau galvojančių žmonių, kurie, kaip liudija Ch. La-

lo[1], yra įsitikinę, kad juo kūrinys tiksliau parodo autoriaus prigimtį, jo būdą, jo papročius, tuo jis esąs gražesnis. Taigi, grožis esąs asmeniškumas, ypač išreiškiąs emocionalinius pergyvenimus.

Kad kai kurie mūsų laikų žmonės iš meno kūrinio reikalauja tokio nuoširdumo, kuris atskleistų autorių asmeninius jausmus ir jų gyvenimą, be abejo čia kalti ir patys kūrėjai, kurie dėl įvairių sumetimų mėgsta kalbėti apie save. Tačiau šiokių ar tokių autobiografijų reikalauti iš menininkų ir pagal tai vertinti meno kūrinius, yra nesusipratimas.

Pirmiausiai subjektyvius jausmus ir individualų gyvenimą ne visi kūriniai gali parodyti, jei net toks būtų jų uždavinys. Asmeninius pergyvenimus ir įvykius pajėgtų tikriau pavaizduoti įvairūs literatūros žanrai, muzikalinė drama ir filmas, daug sunkiau būtų — plastiniams menams ir simfoniniam šokiui ir beveik visai neįmanoma — muzikai ir architektūrai. O iš kitos pusės net tuose menuose, kur kūrėjo žmogiškas gyvenimas gali ryškiau pasireikšti, ne visi autoriai vienodai pavaizduoja save. Vieni tyčiom gali pasakoti kūriny savo gyvenimą, kaip J. J. Rouseau, o kiti gali pasilikti su savo autobiografija visai nuošaliai.

Tokiu objektyviu poetu yra norėjęs būti prancūzų romanistas G. Flaubert, kuris rašė: „Nereikia savęs rašyti. Menininkas savo kūriny, kaip Dievas savo kūryboje, turi būti nematomas ir visagalis. Tegu jis būna visur jaučiamas, bet tegu visai nebūna matomas... Reikia savo gyvenime padaryti dvi dali: gyventi, kaip miesčionis, ir galvoti, kaip pusiaudievis“[2]. Ir šitoks nusistatymas yra beveik visų klasikinės krypties menininkų ir rašytojų. Tačiau ir ne vien jų. Jeigu paimtume Calderono ir Šekspyro kūrinius, kuriuos yra garbinę asmeniškumo adeptai romantikai, tai po ilgų tyrinėjimų beveik nieko negalėtume pasakyti, koks yra buvęs jų privatus gyvenimas, jei apie jį nežinotume iš kitur.

Taigi, net literatūros žanruose galima daug rasti kūrinių, net pačių didžiausių, kurie nieko neatskleidžia apie jų kūrėjo kasdienišką asmenį. Atrodo, kad didieji autoriai kaip tik nemėgsta savęs išstatyti žmonių parodai, žiovaujančiai miniai, kaip sako Maironis. Bet šita linkme dažniau nueina antraeiliai rašy-

---

1. Ch. Lalo, Esthétique, Paris, 1927, Alcan, 28 psl.

2 Cituota pagal E. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 133 psl.

tojai ir poetai. B. Croce[1], kuris mano, kad nuo asmenybės intuityvinės išraiškos priklauso dailiojo meno kūrinio vertė, net yra įsitikinęs, kad: „Žemesnieji menininkai duoda daugiau d o k u m e n t ų apie savo pačių ir savo laiko visuomenės gyvenimą, negu pirmaeiliai menininkai, kurie siekia aukščiau savo epochos, aukščiau savo visuomenės ir pačių savęs, kaip realaus gyvenimo žmonių". Individualių asmeninių aistrų šėlimas, sielos sukrėtimai, auto - konfesijos, Crocės nuomone, kūrinį padaro siaurą, vaizdavimą menkai menišką ir be stiliaus.

Bet jei B. Crocės teigimas kam atrodytų per griežtas, vis dėlto turėtų sutikti, kad didesni ar mažesni kūrėjai, ypač rašytojai ir poetai toli gražu savo realųjį žmogų nevienodai parodo. Viso savo gyvenimo kūriny neparodo net tie, kurie medžiagą ima iš savo praeities. Todėl E. de Bruyne[2] teisingai sako: „Subjektyvistų tarpe vienas savo „aš" teigia iš tuštybės, nes manosi esąs reikšmingas ir įdomus; kitas tai daro pasiteisinti prieš save ir prieš žmones; trečias — dėl to, kad nemoka susilaikyti apie save nekalbėjęs; ketvirtas — dėl liguisto narcisizmo".

Be abejo, kad savo gyvenimą perkeliant į kūrinį, gali veikti ne vienas motyvas. Antai, kai skaitome Putino romaną „Altorių Šešėly", mes aiškiai jaučiame, kad jame yra autobiografinių elementų ir aplinkybių. Turime teisės manyti, kad autorius jį parašė, norėdamas dėl savo subjektyvaus elgesio pasiteisinti prieš save ir prieš visuomenę. Bet taip pat galime spėlioti, kad jis norėjo padaryti tam tikrą išsilaisvinimą, apsivalymą, katarzį nuo slegiančių minčių ir jausmų, kurie susitelkė, savo sukrypusį pašaukimo reikalą pergyvenant. Nors iš visų „Altorių Šešėly" personažų Vasaris yra autobiografiškiausias, tačiau kas galėtų pasakyti, kiek Vasario motyvai ir aplinkybės kely į kunigystę ir nukunigėjant, atsako autoriaus gyvenimo zigzagui? Dar sunkiau būtų nustatyti Liucės ir Auksės panašumus su modeliais, autoriaus sutiktais gyvenime.

Taigi, asmeninio gyvenimo elementų buvimas nėra ir negali būti kriteriju meno dalyko vertei jau vien dėl to, kad iš paties kūrinio išeinant, tiksliai negalima pasakyti, kas ir kiek jame yra biografiško. Tiesa, kūriniui geriau suprasti ir paskui juo estetiškai gėrėtis gali būti labai naudinga pažinti autoriaus gyvenimas.

---

[1] B. C r o c e, Bréviaire d'Esthétique, Paris, Payot, 167 psl.

[2] Ten pat, 134 psl.

Apie jį mums daug gali pasakyti įvairūs liudininkai. Bet kūrinys čia dažnai būna silpniausias liudininkas, nes autorius gyvenime gali būti visai kitoks (net priešingas), negu jis pasirodo sukurtame dalyke. Apie tai Ch. Lalo[1] šitaip sako: „Gražus kūrinys ne visada suponuoja gražią sielą. Didžiųjų vyrų biografijos dažnai juos atskleidžia smulkaus būdo šalia tų šedevrų, kurie vieni yra dideli. O kartais aukštos dvasios žmogus pasireiškia plokštumu". Ir toliau tą mintį plėtodamas Ch. Lalo sako: „Gana dažnai vietoj parodęs save kūriny tuo, kuo jis yra, žmogus ten sudeda tai, kuo jis tiki arba kuo jis nori būti, arba kuo jis nenori būti, arba kuo jis bijosi patapti. Kiekviename šitų atsitikimų reiktų pasakyti: toks žmogus, o kitoks kūrinys".

Savo „Estetikoj" Ch. Lalo suskaičiuoja penkius pagrindinius būdus[2], kaip autorius santykiauja su savo kūriniu. Vienas tokių būdų — meno dalyko sukūrimą laikyti pramoga ir kūriny pareikšti savo pasiilgtas svajones. Nevienas autorius rašo, tapo, komponuoja muziką, ieškodamas savęs patenkinimo. Jam kūryba yra, kaip energijos išliejimas, kaip jo asmenį išvystąs žaismas, arba kaip graži svajonė, kurios jis neturi gyvenime. To tipo kūrėjas dažnai pasirenka tokias temas ir siužetus, kurie pavaizduoja tai, ko autoriui stinga, ko jis ilgisi. Antai, Fr. von Schiller gyvena absoliutinės monarchijos ir despotizmo gadynėj, o pats yra silpnas ir paliegęs džiovininkas. Todėl, ieškodamas pilnybės, jis sukuria didelės moralinės energijos didvyrius ir beveik visuose kūriniuose vaizduoja brangiosios laisvės siekimą. Taigi, Schilleris savo kūriny įkūnija savo svajones ir idėjas, bet ne savo realųjį asmenį. Panašiai elgiasi ir žymusis XVIII amž. prancūzų tapytojas A. Watteau. Jis yra palikęs visą eilę paveikslų, vaizduojančių įvairias elegantiškas gracingas pramogas, meilės iškylas, puotas ir šiaip vaizdus, dvelkiančius sensualumu ir erotine poezija. Žiūrint į kūrinius ir neieškant tikslumo, būtų galima pamanyti, kad Watteau yra buvęs tų elegantiškų ir sensualių Paryžiaus puotų aktyvus dalyvis. O iš tikrųjų tai yra daugiau svajonė apie prašmatnias pramogas ir malonias moteris, nes autoriui, kaip kaimiečio vaikui ir silpnos sveikatos žmogui, smagumų pasaulis buvo beveik uždaras.

---

1. Ten pat, psl. 33.

2 Tuos būdus dėstydami, juos interpretuojame kiek kitaip negu Lalo. Jiems iliustruoti ir pavyzdžius parenkame.

Greta šitų kūrėjų, kuriems menas yra lyg žaismas energijai išlieti, arba maloni proga pabėgti iš pilkos realybės, yra dar žmonių, kurie meną laiko priemone idealui siekti. To tipo kūrėjai per meną nori pasiekti ir kitiems atskleisti geresnį idėjų ir jausmų pasaulį su perspektyvomis į begalybę. Jų vadovais yra racionalios estetinės, o dar dažniau aukštesnės moralinės idėjos, pagal kurias jie idealizuoja ne tik realybę, bet ir savo pačių gyvenimo faktus. Šito tipo kraštutiniu pavyzdžiu gali būti J. J. Rousseau, o saikingu atstovu — mūsų Marija Pečkauskaitė su „Viktute“, su „Senuoju dvaru“.

Trečia rūšis santykių autoriaus su kūriniu yra apsivalymas, catharsis. Aistros, kančios, sielvartai vargina kūrėją ir, norėdamas nuo jų atsipalaiduoti, jis kuria. Taip jis ypač elgiasi, norėdamas išsigydyti nuo meilės sielvarto. Pav., tų akstinų spiriamas Goethe yra parašęs savo „Werterio Kančias“. Šitame atsitikime kūrėjo realiojo asmens kūriny yra daugiau, negu pirmuose dviejuose.

Priešingas katarziniam tipui yra tas, kuris nori realybę suintensyvinti, lyg sudvigubinti. Jam gyvenimas yra brangus ir gražus, todėl jis nori kaip galima mažiau jį iškreipti. Kada vaizduoja regimąją tikrovę, jis stengiasi būti objektyvus, duoda lyg dokumentą, o jei vaizduoja save, taip pat nesistengia idealizuoti. Antai, Stendhal romanuose save vaizduoja toks, koks yra. Byrono poemose svarbiausi herojai yra ne kas kita, kaip jis pats, o Goethe „Fauste“ save suskaldo — savo asmens bruožų duoda ir Faustui ir Mefistui.

Iš šio pastarojo pavyzdžio aiškėja, kad ne tada, kada autorius daug realiojo savęs įdeda į meno kūrinį, vis dėlto save parodo tam tikru atžvilgiu. Kitaip sakant, net save pavaizduodamas, kūrėjas save stilizuoja, kaip stilizuoja tikrovę, nes jis yra taip pat tikrovės dalis. Suprantama, kad jis save dar labiau stilizuoja kitais aukščiau suminėtais atvejais[1], kada jis meną laiko svajone, kada jis stengiasi ištrūkti nuo apnikusių varginančių jausmų bei aistrų, kada save idealizuoja aukštesnei idėjai iliustruoti. O iš stilizuoto kūriny menininko asmens nedaug galime spręsti apie jį, kaip realų, kasdienišką, gyvenimišką žmogų.

---

1. Suprantama, kad santykiavimo būdai nebūtinai yra vientisai gryni. Autorius tame pat kūriny gali pasireikšti dvejopu ar trejopu būdu, kaip buvo matyti iš cituoto Putino „Altorių Šešėly“ pavyzdžio.

Apie jį mažiausiai tegalima pasakyti, kada menininkas žiūri į kūrinį, kaip į progą technikiniams ir formaliniams uždaviniams spręsti. Šitą penktąjį atvejį Ch. Lalo laiko charakteringiausiu. Čia menas yra technikinė funkcija, t. y. „muzikui „muzikalinės minties“ pratybos, kur nėra kitos kalbos, kaip tik garsai, poetui — tai savas ritmų gyvenimas, tapytojui — plastinis pasaulis, kur nėra kitų realybių, kaip tik formos ir spalvos“[1].

Antai, Raffaelis, kuris buvo toks jautrus grožiui ir žmogiškumui, kurdamas savo madonas, neretai dėmesį nukreipdavo į technikines formalines problemas. Nupiešti vieną ar kitą madoną jam kartais reiškė išspręsti paveikslo kompozicijos problemą. Turėdamas drobės keturkampį ir du žmogiškus pavidalus, — gražią moterį ir nuogą berniuką — Raffaelis klausdavo, kaip jis turi sutvarkyti tas figūras, kokias pozicijas ir gestus joms duoti, kaip spalvas ir šešėlius išdėstyti, kad paveiksle nebūtų bereikšmių tuštumų ir kad abi figūros būtų taip sujungtos, kad, nepažeisdamos pozų gyvo natūralumo ir grožio, sudarytų organinę vienybę. Kada Raffaelis turėdavo madoną nupiešti apskritime, kildavo nauja kompozicinė problema, ypač jei šalia moteriškės ir vieno kūdikio atsirasdavo kiek vyresnio amžiaus berniukas, kuris turėdavo vaizduoti Š. Joną (žiūr. pav. 26). O jei dailininkas imdavo vaizduoti keturias, penkias ar daugiau figūrų, kaip „Siksto Madonoj“, tada vėl nauja kompozicijos problema paglemždavo kūrėjo dėmesį.

Tame atvėjyj, kada autorius į kūrinį nenori nieko asmeniško įdėti, kada į jį žiūri, kaip į malonias technikines pratybas, atrodo, kad nieko nebegalime pasakyti apie kūrėją, kaip žmogų. Iš tikrųjų taip dažniausiai ir būna. Bet tai nereiškia, kad kūrinys savo autoriaus neišduotų kitu būdu. Žiūrėdami į Raffaelio madonas, nieko negalime pasakyti, kokius jis meilės nuotykius, džiaugsmus, sielvartus ir kitas nelaimes yra patyręs; tačiau iš tų pačių paveikslų galime spręsti, kad jis jautrus žmogiškam grožiui, ypač moteriai, kurią jis pergyveno švelniai lyriškai; galime taip pat pasakyti, kad jis ne tiek ekspansyvus ir epiškai dramatiškas, kaip Mykolas Angelas, bet už tai plastiškai harmoningas, giedrai lyriškas, gracingas, mėgstąs kompozicijos taisyklingumą. Bet visą šitą spręsdami apie Raffaelį iš kūrinių, susekame ne kasdieniškąjį žmogų, bet menininką - kūrėją.

---

1 Ch. Lalo, ten pat, psl. 31.

Panašiai galime pasakyti apie kiekvieną kūrinį.. Ar autorius papasakoja šį - tą apie savo realų gyvenimą, ar nieko apie save nenori atskleisti, mes iš jo kūrinio daug galime spręsti apie jo kūrybinę giliąją asmenybę, kuri atsiskleidžia įkvėpimo valandą, intuityviai pasiekdama būties gelmių. Apie autorių, kaip menininką, sprendžiame iš meno kūrinio formos, kurią jis realizuoja technikos pagalba.

Jau aukščiau esame sakę, kad meno technika yra viena dailiojo meno grožio sąlygų ir kad ji panaši rašysenai. Nors daug žmonių rašo tas pačias raides, tačiau kiekvienas kitaip; nors daug vaikų pas tą patį mokytoją, jo raštą imituodami, išmoksta rašyti, tačiau galų gale kiekvienas rašo kitaip, žiūrint, koks temperamentas, fizinė savijauta ir psichinė nuotaika. Panašiai atsitinka ir su meno technika. Iš pradžios kandidatas į menininkus susiduria su taisyklėmis, vargingu amatu. Pedagogo vadovaujamas, meno akademijoj jaunuolis išmoksta piešti ir tapyti, o gimnazijoj moksleivis įgunda eiliuoti. Jie, taip tariant, įsigyja bendrą neasmeninę techniką. Kad ji taptų menininko subjektyvaus idealu ir kūrėjo intencijų vertingu įrankiu, ji turi pasidaryti gyva, nes kas kita yra sueiliuoti sklandų eilėraštį ir vėl kas kita sukurti nuotaikingą ir gyvą lyrikos kūrinį. Kad kūrinys būtų gyva individualybė, meno technika neturi būti virtuozinis amato mokėjimas, bet jos įrankiai turi tapti lyg menininko organizmo gyvas tęsinys, kuris atsakančiai reaguotų pagal kūrėjo nuotaikos kitėjimus, pagal jo intuicijos subtilius virpėjimus ir kūrėjo stilizuotą viziją arba idealą įbrėžtų medžiagoj su tinkama jėga ir tą medžiagą beveik perkeistų, padarytų formos elementu.

Iš tikro, kiekvienas žymesnis menininkas turi savo individualią ir gyvą techniką, kurios niekas kitas negali tikrai pasisavinti. Antai, kaip nurodo Müller - Freienfels, Raffaelio piešiniams ir rašysenai charakteringa lenkta apskritainė linija, tuo tarpu kai Mykolo Angelo raštui ir figūroms būdingas yra spiralinis judesys. O jeigu dar paimsime arčiau mūsų stovinčius dailininkus Claude Monet ir Vincent van Gogh, pamatysime, kad pirmasis paveikslą piešia plačiais, lengvais, ramiais teptuko brūkšniais (žiūr. pav. 6), o antrasis — susisukusiais, susipynusiais, siaurais vingiais, kurie daugiau panašūs į linijas, negu į sodrius brūkšnius (žiūr. pav. 7). Paėmę mūsų dailininkus, pastebėsime, kad J. Vienažindžiui charakteringi įstrižainiai, smulku-

čiai, judrūs brūkšneliai, kurie beveik susilieja, o A. Galdikas pastaraisiais laikais mėgsta ilgus, drąsius, susikertančius brūkšnius. Rastume dar tapytojų, kurie tapo taškais, kleksais, dėmėmis ir dar kitaip. Taip įvairiai kūrėjų technika reiškiasi ne tiktai tapyboje, bet ir visose kitose meno rūšyse.

Po šitų pavyzdžių jau galėtume pasakyti, kad technika yra išsireiškimo ir vaizdavimo priemonių suma techarakteringa tik vienam kuriam menininkui. Ji individuali ir nepasekama, nes menininkas taip priderina bendras taisykles ir priemones prie savo sielos, intuicijos virpėjimais besireiškiančios, kad jis savo techniką, galima sakyti, išranda. „Jei Wagneris, pavyzdžiui, atnaujino orkestracijos metodus, jis tai padarė dėl to, kad senieji metodai buvo nepakankami padėti išreikšti tai, kas jį jaudino, sako Liviu Rusu[1]. Jei Van Gogh griebiasi kaprizingų linijų, kurios susipina lyg pragariškoj liepsnoj, jis tai daro todėl, kad ramus teptuko pabraukimas negalėjo perduoti išvidinės liepsnos, kuri jį naikino".

Norėdami padaryti savo techniką turtingesnę, lankstesnę ir paklusnią išvidiniai dinamikai, menininkai stengiasi pasinaudoti visų mokslo sričių laimėjimais. Antai, besibaigiant viduriniams amžiams, išrastas dažų maišymo būdas su alieju, kuris pakeitė dailininkų tapymo metodus. Elektros lemputės ir prožektoriaus atradimas teatro menininkams davė tokių įvairių galimybių savo sumanymams įgyvendinti, kokių neturėjo ankstybesnių amžių režisieriai. Taip pat ir šių dienų naujų muzikos instrumentų atsiradimas praturtino orkestro technikos priemones, kurių nežinojo Mozartas ir Beethovenas.

Iš to aišku, kad technika kitėja ne tik dėl išvidinių impulsų, bet ir dėl išviršinių sąlygų. Tačiau gyvoji evoliucija vyksta iš vidaus pagal kūrėjo pasaulėžvalgą, gyvenimo momentus ir net kūrinius. Nors vieno ir to paties menininko technikoj galima rasti charakteringų požymių, tačiau jie nėra tiksliai tie patys jaunystėje, subrendusiame amžiuje ir senatvėje. Tam tikrą technikos pakitimą galima pastebėti ir palyginus to pat laikotarpio skirtingos temos paveikslus.

Net atskiros dalys gali atskleisti skirtingą priemonių pritaikymą. Tenka tik įsižiūrėti kokio dailininko peizažą ir be didelio vargo bus matyti, kad vandenį jis tapo vienaip, greta stovin-

---

1. L. Rusu, Essai sur la Création artistique, psl. 313.

čius krūmus — kitaip, pastatus — dar kitaip, žmogiškas figūras — vėl kitaip, o dangaus žydrumą — gal dar kitokiau. Galima pamatyti paveikslų, kurių vienos dalys nupieštos su smulkesniu teptuku, kitos — su stambesniu, trečiose — pavartotas peilis ar nykštis, ketvirtose — dažai stora krūvele sukrauti.

Šitame atsitikime, be abejo, technika bus išvystyta iki virtuoziškumo, demonstruojančio menininko didelį įgudimą ir šaltoką racionalumą. Bet kada kūrėjas visą dėmesį sukoncentruoja į techniką, kada ją tiesiog demonstruoja, kada jis lieka savo technikos virtuozas, tada giliajai kūrybai gresia pražūtis, nes technika yra priemonė, o ne tikslas. Todėl prancūzų menininkas ir estetikos klausimų tyrinėtojas P. Guastalla[1] sako, kad technika „neturi kito tikslo, kaip būti tobula, kad išnyktų, kad leistų menininkui išsireikšti pati netapdama jaučiama". Kitaip sakant, menininko technika turi būti diskretiška, lyg nepastebima, kaip ir kiekviena priemonė, nes svarbu galutinis rezultatas — kūrinio idėjos spindėjimas. Tiesa, to diskretiškumo dažnai stinga šiais laikais, bet tai nereiškia, kad jis nėra būtinas. O kai demonstruojama technika ir jos virtuoziškumas, tada galima įtarti nenuoširdumą.

Normaliai, būdama tobula, diskretiška ir lanksti, ji nėra nepriklausoma, bet kinta pagal kūrėjo sielos impulsus, pagal tai, ką ir kaip jis nori atvaizduoti ar išreikšti. Todėl ne be reikalo Liviu Rusu vadina techniką sielos instrumentu, sielos kalba ir sudvasinimo priemone.

Kadangi technika taip glaudžiai ir jautriai yra susijusi su kūrybine sąmone, todėl niekas kitas taip gerai neatskleidžia menininko kūriny, kaip technika. Nepasakodama jo kasdieninio gyvenimo nuotykių ir smulkmenų, ji kūriny atskleidžia menininką su jo estetinėmis simpatijomis ir kūrybinėmis dorybėmis bei silpnybėmis. Tai vaizdžiai nusako prancūzų meno kritikas Eug. Fromentin, apie tapybos kūrinį ir jo autorių šitaip rašydamas: „Menas tapyti, gal būt, yra nediskretiškesnis už kurį nors kitą. Tai neginčijamas liudytojas apie tapytojo moralinę padėtį tuo momentu, kai jis laikė teptuką. Tai, ką jis norėjo padaryti, padarė; ką silpnai tenorėjo, tai matyti iš jo netikrumų; ką jis tikrai nenorėjo, to nėra kūriny, vistiek ką jis apie tai pats pasakotų, ar kiti kalbėtų. Išsiblaškymas, užsimiršimas, vėsesnis jutimas,

---

[1] P. Guastalla, L'Esthétique et l'Art, Paris, 1928, Vrin, 80 psl.

mažiau gilus žvilgsnis, menkesnis atsidėjimas, mažiau gyva studijuojamo dalyko meilė, nuobodulis tapyti ir aistra tapyti, visi jo prigimties niuansai ligi jausmų virpėjimų — visa tai pasireiškia tapytojo kūriniuose taip aiškiai, lyg jis pats tai prisipažintų", sako kiek perdėdamas Eug. Fromentin[1].

Tačiau nebus perdėjimo, jei pasakysime, kad per techniką iš kūrinio sužinome apie menininko skonį. Per ją mums paaiškėja, ar tapytojas labiau domisi formomis ar spalvomis, ar kompozitorius labiau mėgsta melodiją ar ritmiką; per ją susekame, kokias spalvas, kokius jų niuansus ir kontrastus labiau vertina vienas ar kitas tapytojas, — kokie akordai ir tonacija charakterizuoja tą kompozitorių. Be to, dar susekame menininko kūrybinį idealą, jo kūrybos momento aspiracijas, jo intuityvų žvilgsnį į pasaulį ir gyvenimą. Kitaip sakant, iš kūrinio technikos sprendžiame apie kūrėją, kaip menininką, apie jo nekasdieninę, nesuinteresuotą, giliąją asmenybę, kuri savaime prasiskleidžia ir pilna meilės atsiduoda intuityviai suvoktajai realybei kūrybos valandą.

Kad būtų galima geriau suprasti, kaip technika pareiškia kūrėjo nekasdieninę asmenybę, pasinaudokime prancūzų rašytojo Paul Claudel parabolę apie Animus ir Animą ir ją savaip perinterpretuokime. Animus — tai mūsų praktiškasis, protaujantis, iškalbus, paviršutinis, kasdieniškas žmogaus ir kūrėjo „aš". Jis yra šeimininkas. O šeimininkė yra Anima — gilioji siela, kuri yra tyli ir kukli, kurios beveik niekas nemato ir negirdi, nes ji kasdieniškai kalbėti nemoka, o pragysta ilgestingai tik tada, kada išviršinis triukšmas yra nurimęs. Animo ir Animos namuose yra tarnaitė Technika. Ji klauso abiejų ponų — Animo iš reikalo, o Animos — iš meilės. Ką liepia Animus, Technika atlieka be didelio entuziazmo, o Animos norus ji stengiasi pati įspėti, nes jai atrodo, kad nebūtų prasmės gyventi, jei ji negalėtų iš meilės tarnauti kukliajai šeimininkei. Todėl, kai visi dienos darbai atlikti, kai nurimsta triukšmas, kai Anima ima tyliai niuniuoti savo ilgestingą dainą, tada tarnaitė Technika instinktyviai praveria duris, pasiima poperį ir užrašo ponios žodžius ir jos nuostabiąją melodiją. Mat, Technika nėra paprasta amatininkė — ji menininkų tarnaitė, kuri ir gaidas moka rašyti. Todėl nėra nieko nepaprasta, kad jas skaitydami, nemaža sužinome apie

[1] Cit. H. Guerlin, L'Esthétique, Paris, 1930, 147 psl.



21. Leonardo da Vinci: Paskutinė vakarienė (1495—97, drėgmės apgadinta)

Animą, tą tikrąją menininkę ir giliąją sielą. Tokiu būdu technika atskleidžia, kas kūrėjo asmenybėje yra esminio, atpalaiduoto nuo praktinių reikalų ir kasdieninių smulkmenų.

Totalistas idealistas B. Croce mano, kad tikras meno kūrinys išreiškia ne tik savo gilųjį „aš", bet visą begalybę, visą būties esmę. Jis sako[1]: „Kiekviename poeto žody, kiekviename jo vaizduotės padare yra visas žmogaus likimas, visos viltys, iliuzijos, kentėjimai ir džiaugsmai, žmogiškos didybės ir menkystės, visa realybės drama su savo tapsmu ir savo nuolatiniu augimu, drama, kilusi iš savo pačios substancijos, sudėta iš skausmo ir laimės". Be abejo, B. Croce perdeda, sakydamas, kad kiekviename poeto žody glūdi visas žmogaus likimas. Tą perdėjimą, žinoma, diktuoja jo totalistiškai idealistinė pasaulėžiūra, pagal kurią menininkas ne tik pareiškia savo, bet ir pasaulio dvasią. Tačiau negalima pasakyti, kad B. Crocės teigimas būtų visai klaidingas.

Jis teisingas ta prasme, kad kūrėjas, praskleisdamas kūriny atpalaiduotą nuo kasdieninių smulkmenų savo giliąją asmenybę, savo būtybės branduolį, drauge jis parodo savo sielos santykius su pasauliu ir gyvenimu. Arba, kitaip sakant, technikos pagalba realizuodamas savo idealą arba įkvėptą sielos viziją[2], menininkas kūriny pareiškia, kaip jis suvokia ir pergyvena pasaulį ir gyvenimą. „Iš tikrųjų, sako egzistencialistas Leviu Rusu[3], per meno kūrinį menininkas mums leidžia suprasti savo pasaulėžiūrą, kuri jam yra tikroji būtinybė; galima būtų pasakyti, kad tai yra tikėjimas, nes jis vienas gali nuraminti jo sielvartingą neramybę ir net išspręsti būties pastatytas problemas". Ir toliau tas rumunų filosofas išvedžioja, kad menininkas kaip tik todėl ir kuria, kad jaučia reikalo sukurti savo pasaulėžiūrą, kuri reikštųsi konkrečių kūrinių pavidalais ir nuramintų savo išvidinius svyravimus ir abejojimus.

Tik kūrėjų pergyvenimai ir meno kūriny pasireiškianti pasaulėžiūra nėra abstrakti filosofinė sistema, bet tai yra pasaulėvaizdis - pasaulėjauta, pasaulio vizija. Ji yra išgyventa vaizdais, emocijomis, kurias yra sužadinęs auklėjimas ir gyveni-

---

1 B. Croce, Bréviaire d'Esthétique, 165 psl. ir s.

2 Vizijos terminu suprantame vieningą ir prasmingą vaizdų kompleksą. Tai tas pats subjektyvus idealas, glūdįs kūrėjo dvasioj įkvėpimo valandą.

3 Essai sur la Création artistique, 365 psl. ir s.

mas. Toji vizija, taip pat yra mintys, patapusios emocionaline vaizdine sinteze: arba, dar tiksliau, tai yra išviršinių ir išvidinių patyrimų išugdyta sintetinė intuicija, kuri kiekviename konkrečiame atvejy ir kiekviename kūriny pasireiškia, kaip tam tikra pozicija santykiuose su pasauliu ir gyvenimu. Todėl L. Rusu[1] sako: „Vizija, išreikšta meno kūriny, atvaizduoja tiesioginį santykį tarp menininko ir pasaulio, betarpinį santykį, nes vizija nėra tam tikrų premisų loginė dedukcija, bet tam tikra pozicija, reikalaujama pirmykščių būties šaltinių. Jo išvidinis gyvenimas yra giliai atjaustas konfliktas, todėl užimta pozicija to konflikto atžvilgiu nebus abstrakti doktrina, bet vizija viduj išgyventa".

Bet ar visą viziją pareiškia menininkas, per techniką atskleisdamas kūriny savo sielos branduolį? — Į šitą klausimą reikia atsakyti neigiamai. Menininkas visos vizijos, viso savo santykio su pasauliu vienam kūriny neišreiškia, kaip jis nepavaizduoja visos tikrovės, net tyčiom to norėdamas. Kaip plačiausiai imdamas, jis tepajėgia viename kūriny tik tam tikrą aspektą pavaizduoti, taip ir pasaulio vizijos tam tikrą dalį tepareiškia.

Antai, kai perskaitome Putino „Rūpintojėlį", mes pastebime autoriaus santykius su gamta. Jis ją suvokia ir pergyvena, kaip malonią, gaivinančią, atgimdančią jėgą, kurios autorius ilgisi; bet čia tėra tik dalelė intuityvaus pasaulėvaizdžio arba santykio su pasauliu. Pilniau tas pasaulėvaizdis gali pasireikšti platesnio masto kūriniuose, ypač literatūros veikaluose, tačiau ir ten jis pasirodo, kaip dalis. Nežiūrint to, to paties autoriaus visuose meno dalykuose, arba bent tam tikro laikotarpio kūriniuose dvelkia tas pats žvilgsnis, ta pati intuityvi pozicija santykiuose su visata ir jos prasme.

Bet kadangi ta pasaulėjauta yra įspūdžių ir teorijų, išviršinių ir išvidinių patyrimų išugdyta intuityvinė sintezė, todėl ji yra kiekvienam menininkui individuali. Kiekvienas tą patį dalyką pergyvena kiek kitaip ir kitaip išreiškia ar pavaizduoja. Kad tuo įsitikintume, užtenka palyginti, kaip žvaigždėtą vasaros naktį pergyvena Putinas ir Maironis. Tai mums gali pailiustruoti pirmojo „Rūpintojėlis", o antrojo „Vasaros Naktys". Abudu poetai ją jaučia ilgestingai, tik pirmajam gamta atrodo,

---

[1] Ten pat, psl. 369.

kaip g a i v i n a n t i jėga, antrajam — kaip r a m i n a n t i. Putinas gamtą, atrodo, suvokia ir atvaizduoja daugiau a k t y v i a i (tai liudija energiškesni išsireiškimai: išeisiu, valia valužė, plačias dūmas dūmoti, rūpestėliu rymai, vargeliai... dūsaudami vaikšto, iš žemės išsapnavo), o Maironis daugiau p a s y v i a i (tai liudija ramios būsenos išsireiškimai: nejuda lapas, nutilo, nurimo, užmigo, neša, liuliuoja, saldžia svajone, nemigdot mano troškimų). Tą pat dalyką pastebime, kada palyginame Claude Monet paveikslą „Regatą" į su V. van Gogho „Laivais prie jūros". Pirmasis pasaulį pavaizduoja pasyviai ir ramiai, tuo tarpu antrasis aktyviai ir dinamiškai. Čia turime vėl du pasaulėjautos būdu, kuriuos buvome radę poezijoje.

Todėl šiandien nebėra meno teoretiko, kuris nesutiktų, kad kiekviena srovė, kiekvienas menininkas turi savą pasaulio viziją arba pasaulėjautą ir pagal ją jį savaip vaizduoja ar išreiškia.

Kalbame apie pasaulėjautą ,pasaulėvaizdį, pasaulio viziją, kol tai yra tik kūrėjo santykiavimas su pasauliu ir gyvenimu. Bet kai ta pasaulėjauta pasireiškia meno kūriny atsakančiomis formos ypatybėmis, tada k a l b a m e a p i e v a i z d a v i m o b ū d ą, kurį kai kas dar vadina stiliumi. Taigi, pasaulėjauta ir vaizdavimo būdas yra priežastiniame ryšy. Todėl kai kalbame apie vaizdavimo būdą, jau suponuojama kūrėjo individualią pasaulėjauta, kuri yra objektyvuota kūriny, kaip vaizdavimo būdas.

Nežiūrint individualių skirtumų, vis dėlto kūrėjas pagal pasaulėjautą ir vaizdavimo būdą galima sutelkti į tam tikras tipines grupes. Antai, tuos žmones, kurie į pasaulį reaguoja pasyviai, vaizduodami stengiasi perduoti patirtus įspūdžius ir pačią realybę, E. de Bruyne priskiria prie impresionistinio vaizdavimo būdo, o ekspresionistinio vaizdavimo būdo menininkais vadina tuos, kurie į pasaulį reaguoja aktyviai, ir jo įspūdžiai jiems tėra medžiaga gilesnei esmei reikšti. V. Mykolaitis[1] šituos du kraštutiniu vaizdavimo būdu vadina realistiniu ir simbolistiniu arba idealistiniu. Pirmąjį jis vadina realistiniu, nes to vaizdavimo būdo kūrėjai palaiko gamtos formas, antrąjį — simbolistiniu arba idealistiniu, nes jie regimąsias formas paneigia. P. Galaunė tuos kraštutinius vaizdavimo būdus vadina stiliais —

[1] Meno aptartys, „Židinys" 1926 m. IV tom., psl. 280.

sensoriniu ir imažinatyviniu stilium. Žinomas estetikas J. Volkelt, kiek mažiau dėmesio kreipdamas į pasaulėjautą, o daugiau akcentuodamas vaizdavimo būdą, įvairias formos ypatybes, suranda jų net penkias priešingas poras ir taip pat jas vadina stiliais arba kūrybinėmis kryptimis. Tos kryptys, kad ir rodo priešingas tendencijas, tačiau nepaneigiančios meno kūrybos sąlygų ir kitų formų.

Žiūrint, kokia galia — intelektas ar jausmas — nusveria kūrybos valandą, pagal tai, mano J. Volkelt[1], galima pastebėti dvi kryptis — racionalinę ir elementarinę (gaivalinę); kuriant vienur jausmas vystosi aiškiai tvarkančio proto prižiūrimas ir veikiamas, o kitur jis teka spontaniškai savo paties impulsu, o jo susiorganizavime į meniškąjį pavidalą protavimo įtakos aiškiai nematyti. Jei kūrybos momente emocija buvo proto nušviesta, kūriny ryškiau matyti tvarka, harmonija, pusiausvyra; o kur jausmas buvo lyg be kontrolės, kūriny jaučiama daugiau laisvės, gaivalingumo, audringumo, miglotumo.

Racionalaus vaizdavimo būdo arba stiliaus kūrinys atrodo geriau suplanuotas, užbaigtas, lengviau suvokiamas, bet šaltesnis, sausesnis, o elementarinio arba gaivalinio — turi daugiau pripuolamumo, laisvo kaprizingumo, nuoširdumo, gamtos srovės šviežumo. Kaip tų priešingų stilių pavyzdžius, J. Volkelt duoda Mozartą ir Brahmsą, Schubertą ir Lisztą, Giotto ir Botticellį, kurių pirmieji atstovauja proto nuskaidrintą arba racionalųjį vaizdavimo būdą, o antrieji — elementarųjį arba gaivalinį.

Antrą stilių porą pagal J. Volkeltą sudaro naivusis ir sentimentalusis. Jų pagrinde yra turimas ar dar ieškomas jausmas. Naivusis kūrėjas jausmą turi, kaip paprastą natūralų niekada nenustotą dalyką ir jį išdėsto nesijaudindamas ir nesiblaškydamas. Sentimentalusis menininkas jausmo ieško, ilgisi, nes yra praradęs; neramus jis daro pastangų į jausmą įsiveržti, jį užvaldyti, juo gėrėtis, ir gardžiuotis.

Ryškiausias naiviojo stiliaus pavyzdys esąs Homeras, o sentimentaliojo — Byronas. Pirmojo kūriniai dvelkia ramybe ir tam tikru ribotumu, o antrojo — blaškymusi, perdėjimu, pastangomis ištrūkti iš gamtinių galimumų į neapibrėžtą bega-

---

[1] J. Volkelt, System der Aesthetik, II, München, 1925, psl. 314 ss. J. Volkelto stiliai toliau nupasakojami ir reziumuojami be kritikos.

lybę. Sentimentaliojo vaizdavimo būdo ar stiliaus kūrinys dvelkia skaistybės ilgesiu, noru sudvasėti. Tai nereiškia, kad naivusis kūrėjas nesiektų nei sudvasėjimo, nei skaistybės. Tik naiviajam atrodo svetima tais dalykais gėrėtis, lyg jų saldumą iščiulpti. Tuo tarpu sentimentalusis kūrėjas ir sudvasėjimo ir kito ko siekia lyg begalybės. Net paprastiems atbaigtiems jausmams jis duoda nesugaunamumo ir besąlygiškumo antspaudą, o kilnesni jausmai pridengiami eteriškumu.

Sentimentaliojo stiliaus formose lyg stinga griežto aiškumo; rodos, kad regimiems pavidalams sunku suvaldyti vidinį turinio svarumą ir susitelkusių jausmų įtampą, nes formos, atrodo per silpnos ir linijos per minkštos, per vandeningos. Tuo tarpu naiviojo vaizdavimo būdo kūrinio formos yra aiškiai griežtos, aprėžtos, ramios, taisyklingos; visai neatrodo, kad koks vidinis veržimasis į begalybę galėtų suardyti formos ir turinio pusiausvyrą.

Mūsų civilizacijos laipsny, atrodo, dažniau sutinkame sentimentaliojo vaizdavimo būdo kūrėjų ir kūrinių. Tos krypties atstovais galime laikyti Petrarką, Goethę, Mickevičių, R. Wagnerį, kurio „Lohengrinas" su skaistybės ir dvasingumo ilgesiu yra ryškus pavyzdys. Bet jau šičia pacituoti pavyzdžiai rodo, kad sentimentaliojo vaizdavimo būdo nereikia suplakti su dirbtiniu sentimentalizmu, kuris kyla iš susidomėjimo ir koketavimo su savo paties jausmais.

Trečią vaizdavimo būdų porą, J. Volkelto nuomone, sudaro o b j e k t y v i n i s ir s u b j e k t y v i n i s stiliai. Jų pagrindas — kūrėjo asmuo ir individualūs pergyvenimai. Kada menininkas juos vengia iškelti savo kūriny ir net stengiasi save paslėpti ,turime objektyvinį stilių. Kada autorius su savo jausmais prasikiša į priešakį — turime subjektyvinį stilių arba subjektyvinį vaizdavimo būdą.

Objektyvusis kūrėjas yra lankstesnis, gali lengviau prisitaikyti ir pasikeisti. Jis gali vaizduoti tokius žmones ir jausmus, kurie jo prigimčiai yra svetimi. Subjektyvusis menininkas dažniau vaizduoja tokius žmones ir jausmus, kurie jam pačiam artimesni. O kada jis vaizduoja žmones ir santykius, kurie jam tolimesni, tai vis dėlto bent pagrindinė kūrinio nuotaika lieka subjektyvi. Volkelt pastebi, kad šitas subjektyvumas nesupuola su sentimentaliuoju vaizdavimo būdu. Pav., Goethės „Fausto" I dalis, kaip visuma, yra sentimentaliojo vaizdavimo būdo, tačiau

personažai aiškiai objektyviojo stiliaus. Ir objektyvusis vaizdavimo būdas taip pat nesupuola su naiviuoju. Pav., Homeras ir Sofoklis, anot Volkelto, yra naivūs menininkai objektyvinio stiliaus.

Tiems dviems kraštutiniams vaizdavimo būdams ne visi menai palankūs. Subjektyvumas, pav., architektūroj visai negali pasireikšti, tuo tarpu jam palankiausios yra literatūros sritys ir muzika. Objektyviajam vaizdavimo būdui palanki architektūra ir plastiniai menai, tačiau šiuose pastaruose galimi abu poliai. Pav., jei tapytojas labiau domisi pavidalais, jų formomis, neapsiriksime pasakę, kad jis bus objektyviojo tipo; o jei dailininkui labiau rūpi spalvos, jis bus subjektyviojo tipo. Toks Rubens ir Böcklin, yra subjektyviojo vaizdavimo būdo, o Holbein ir Velasquez — objektyviojo. Skulptūroje toks Mykolas Angelas priklauso pirmajam, o Donatello ir Ghiberti — antrajam. Subjektyviajam stiliui gresia siaurumas ir monotoniškumas, o objektyviajam — sausumas ir becharakteriškas konvencionalumas.

Ketvirtą priešingų krypčių porą sudaro t i k r o v i n i s ir k i l n y b i n i s vaizdavimo būdai. Jų pagrinde yra vaizduojamosios realybės priešingumai. Kada vaizduotės, jausmų ir valios siekimų turinys yra toks galingas, arba toks turtingas, arba toks gilus, arba toks žavingai švelnus, kad sukurtasis meno pasaulis pralenkia mūsų paprastą realybę, kada vaizduojamoji tikrovė yra suvokiama, kaip aukštesnės ir geresnės rūšies, palyginus su mūsiške, kada žmonės, veiksmai, įvykiai atrodo pakilesni, — tada turime kilnybinį vaizdavimo būdą.

Kada vaizduotės, jausmų ir valios siekimų turinys atrodo paprastas, lyg pažįstamame mūsų gyvenime, kada meno sukurtoji tikrovė nesiekia aukščiau regimosios realybės, kada autorius nesistengia prisegti sparnų, kada jis iš mūsų gyvenimo tuoj pat lengvai perveda į kitą tokį pat paprastą sukurtą pasaulį, tada turime tikrovinį arba realistinį vaizdavimo būdą.

Kilnybinis stilius iškyla, kada vaizduojamos nepaprastos pastangos pasiekti žinojimo viršūnių, kurios pralenkia žmogaus galią, kaip Goethes „Fauste" ar Byrono „Manfrede".

Ta pati kilnybinė kryptis pasireiškia, kada vaizduojamos didžiulės religinės pastangos, kurios matyti, pav., Dantės „Dieviškojoj Komedijoj", gotinėse katedrose, arba rodomos naujos moralės ir nežemiškų dorybių didžiuliai užsimojimai. Kada at-

skleidžiamos nepaprastos nesuvaldomos arba kilnios aistros, ypač meilės jausmai, kada iškeliami aukštam laipsny herojų psichiniai individualiniai pranašumai, kaip Šekspyro Hamleto ar Goethes Ifigenijos, galima taip pat kalbėti apie kilnybinį stilių. Jo galime rasti ir tapyboje: Claude Lorrain, A. Watteau, Böcklin bus gana vaizdūs pavyzdžiai. To kilnybinio vaizdavimo būdo sutinkame religinėje architektūroje, ypač gotikoj ir baroke. Apie tikrovinį vaizdavimo būdą čia kalbame mažiau, nes jis daug geriau mums suprantamas. Visų kraštų realistai yra tos krypties.

Penktąją porą sudaro individualizuojantis ir tipizuojantis vaizdavimo būdai, kurių pagrinde padėtas vaizduojamų dalykų smulkmeniškumas ar bendrumas. Kada, aprašydamas žmogų, autorius iškelia daug įvairių smulkmenų ir tokių bruožų, kurie tik jam vienam tinka, galime sakyti, kad jis individualizuoja. O jei vaizduodamas savo personažą, autorius stengiasi parodyti jame bendruosius ir esminguosius bruožus, neapkrautus smulkmenų ir pripuolamybių, ir tų svarbiųjų iškelia nedaug, tada jis pasireiškia kaip tipizuojančio stiliaus atstovas. Geriausiai šitų vaizdavimų būdų priešingumai pasireiškia dailiojoj literatūroj, tačiau jie galimi ir kitur. Juk ir tapytojas gali vaizduoti žmones ir peizažus bendriau arba smulkmeniškiau, individualiau. Tas pat galima ir skulptūroje, tačiau muzikoj ir architektūroj apie tuos priešingus vaizdavimo būdus kalbėti yra daug sunkiau. Taip pat nuotaikų, jausmų, vertybių tipinis vaizdavimas beveik negalimas.

Todėl ne be reikalo J. Volkelt pastebi, kad tie stiliai gali sudaryti pusiausvyrą, nes tipizuojantis autorius gali parodyti daugiau ar mažiau smulkmenų, o individualizuojantis menininkas negali apseiti nepabrėžęs esmingųjų. Antai, Molière, kuris vaizduoja šykštuolio ar mizantropo tipus, vis dėlto iškelia tokių sąlygų ar bruožų, ar smulkmenų, kurios gali būti charakteringos tik tam individualiam atsitikimui. Ir apskritai šitų dviejų stilių arba vaizdavimo būdų priešingumai tikrovėje nėra tokie dideli ir ryškūs, kaip gali pasirodyti.

Jau čia laisvai atpasakoti J. Volkelto stiliai rodo, kiek mene gali būti gausių vaizdavimo būdų. Bet jeigu prisiminsime, kad kiekvienas jų daugiau ar mažiau yra susijęs su pasaulėjauta, kur glūdi ir emocionališkai moralinis elementas, tuoj suprasime, kad yra galimi tam tikro moralinio atspalvio vaizdavi-

mo būdai. Jei demoralizuojančio ir moralizuojančio meno, kurie yra pritaikomojo charakterio, neskirtume nuo dailiojo meno, galima būtų kalbėti apie demoralizuojantį vaizdavimo būdą ir moralizuojantį. Galima dar kalbėti apie nemoralų ir moralų vaizdavimą. Bet ir nesileisdami tuo tarpu į moralinę sritį, dar nesiimdami nagrinėti meno kūrybos, kaip valios akto, vis dėlto galime rasti vaizdavimo būdų, kurie nėra svetimi žmogui, kaip dvasinei — moralinei būtybei.

Juk žmoguje ir menininke dar gali nebūti aiškių proto moralinių sprendimų ir valios pasiryžimų, o emocijose jau gali skambėti tam tikras moralinės prasmės tonas, kuris pareina ar nuo įgimto dorovės jausmo, ar nuo moralinio išauklėimo. Suprantama, kad vienas menininkas gali turėti švelnų ir išauklėtą dorovės jausmą ir teigiamai reaguoti į tai, kas skaistu, kuklu. kas dvasinga; kitas menininkas dorinio jautrumo gali turėti mažiau, o trečias jam gali būti abejingas ar visai nejautrus. Vienas menininkas gali būti palinkęs į susitelkimą, į išvidinį dvasinį — moralinį gyvenimą, o kitas į išviršinį pasaulį, į sensualų gaivastingumą ir juslinį erotinį malonumą. Arba, kitaip sakant, žiūrėdami žmogaus prigimties dviejų principų, dviejų polių — kūno ir dvasios — galime nustatyti du kūrėjų tipus, kurie duoda priešingus vaizdavimo būdus — juslinį arba sensualinį ir dvasinį arba spiritualinį. Nors sensualinis grožis ir vaizdavimo būdas nebūtinai turi reikšti nemoralumą, o dvasinis vaizdavimo būdas nebūtinai yra moralus, bet kadangi vienas yra nukreiptas į paviršių ir jusles, o antras — į dvasią ir vidaus gyvenimą, tai pirmasis savo esmėj turi daugiau antimoralinių galimybių, negu antrasis.

S e n s u a l i n i o   t i p o autorius[1] siekia juslinio malonumo; jis siekia viso, kas džiugina akį ir ausį, kas švelniai glosto odą, kas kelia gyvybės jausmą. Jis mėgsta gyvas minkštas formas, kūno nuogumą, erotines temas. Štai kodėl XVIII am. prancūzų Boucher vaizduoja nuogas moteris, kurios yra minkštai švelnios ir klestinčios, kad atrodo visai be kaulų (žiūr. pav. 31); štai kodėl flamandų Rubens taip mėgsta nuogus vaikus (žiūr. pav. 15) ir išrengia net karalienes, kurių kūnai taip pilni, ku-

---

[1] Kalbėdami apie sensualųjį ir spiritualinį dvasinį vaizdavimo būdą, naudojamės J. Volkelt idėjomis, nors ir kitaip interpretuojame.

rių kiekvienas muskulas turi tiek gyvybinės jėgos ir džiaugsmo, kad nepakenčia net puošnaus drabužio.

Jei žiūrėsime erdvinių formų, pastebėsime, kad jusliniam vaidavimo būdui yra charakteringos minkštos, apskritos, banguotos, tirpstančios linijos, kurios besivingiuodamos sugestionuoja lingavimą, palankumą, tingų atsidavimą, reiškia kažin ką minkšto, švelniai myluojančio ir liuliuojančio (žiūr. pav. 3). Šitokį įspūdį sudaro ne tik jaunų moterų ir vaikų kūnai, bet ir peizažai.

Juslingumą taip pat gali reikšti neramios, judrios, vieną kitą peršokančios linijos, gausios lig netvarkingumo. Ypač neramių linijų ėjimas į mažumą ir smulkumą, jų lyg vylingas pražuvimas tarp mažų ir mažučių pavidalų reiškia juslinį vaizdavimą. Tos krypties menininkai mėgsta rodyti ne tik kūno švelnų lankstumą, bet kaspinų, skepetų, šydų, drabužių šilkinį blizgesį ir aksominį minkštumą (žiūr. pav. 28 ir 31).

Jei žvelgsime į spalvas, pasirodys, kad juslinio vaizdavimo būdo autorius mėgs žaisti maloniai glostančiomis šviesiomis ir džiaugsmingai gyvomis gėlių spalvomis arba iškelti šiltas, sunkias ir tvankias, neramias ir ryškias spalvas. Tik šitame pastarajame atvejyj dailininkas sieks ne tiek pataikaujančiai užliuliuoti, bet suerzinti, sujaudinti, paveikti ne tiek paviršių, bet žmogaus vidų ir šitam reikalui vartos violetines, raudonas, oranžines, geltonas spalvas ir įvairių šviesų mirgėjimą bei kaitaliojimąsi (jei turėsime reikalą su teatru). Kutenimas ir elegantiškas blizgesys taip pat glaudžiai su tuo vaizdavimo būdu susiję.

D v a s i n i o v a i z d a v i m o b ū d o autorius eina priešinga kryptimi sensualistui. Paviršius, jusliniai malonumai, gyvenimo pilnumas ir žydėjimas jį žymiai mažiau tetraukia; jis ieško kuklumo, susitelkimo, maldingos rimties, gilumo. Jo žvilgsnis nukreiptas į vidų; jis greičiau mėgsta skausmą ir liūdesį negu džiaugsmą.

Su įvairių spalvų žaismu ir mirgėjimu jis neturi kas veikti, todėl dvasinio vaizdavimo būdo autoriaus priemonės netokios turtingos — jis labiau mėgsta prieblandą ir šešėlius. Ir šituo atžvilgiu gana charakteringas yra Rembrandtas — jo tapybinės priemonės priešingos džiaugsmingam spalvingam ištaigingumui ir formų kuplumui, kuris charakterizuoja Rubensą. Jei dvasinės nuotaikos kūrėjas vaizduos net ekstatinį džiaugsmą, ir čia jis nenuklys į spalvų orgijas, o pasitenkins jų šviesia rimtimi. Aps-

kritai tos linkmės dailininkas mėgsta silpnas, skystas, persišviečianičias, viena su kita nesipjaunančias spalvas. Vartodamas skirtingus jų tonus, jis yra santūrus. Net panaudotos ryškios ir gyvos spalvos atrodys kuklios, nedrąsios, šykščios (žiūr. pav. 16, 24, 32, 36).

Linijų ir formų atžvilgiu dvasinio vaizdavimo būdo menininkas taip pat yra priešingas sensualistui. Formų kuplus pilnumas bei materialumas ir linijų minkštumas jam svetimas. Jo linijos bus kukliai skurdžios, lygios, plonos, trapios, kuriose gamtos elementas atrodys susilaikęs, susitelkęs, lyg suspaustas (žiūr. pav. 12 ir 16). Linijos linkusios arba į vienaformiškumą, arba liesumą, arba į nedrąsumą. Jei net reiškiamas turtingumas, įvairumas, laisvumas, vis dėlto atrodo stinga gyvo pilnumo, tikro laisvumo ir prašmatnumo. Bet dvasinės krypties menininkas savo skurdžiomis nedrąsiomis linijomis gali parodyti delikatnumą ir švelnų plonumą. Jis sugeba taip savo negausias priemones kombinuoti, kad kūnas nustoja materialaus masyviškumo, pasidaro lyg eteriškas ir perregimas. Juslinis gyvenimas kartais atrodo taip persunktas dvasingumo, kad materialus pavidalas atrodo nebe medžiaga, bet siela. Ji tartum yra išėjusi į paviršių ir, kaipo tokia, pasirodžiusi. Spiritualinio menininko rankose kuriamos pavidalų formos yra lyg nebetekusios savo sunkumo, o pasidariusios lyg miglos ir kvapas.

Tokio meno duoda Novalis, anglų prerafaelitai, M. K. Čiurlionis, Fra Angelico. Žiūrint šio pastarojo paveikslus, rodos, kad kūniškumas yra pradingęs švelniame dvasingume ir traukia mus į kuklaus nusižeminimo gilumą drauge pasidžiaugti nekalta palaima. Ir mūsų M. K. Čiurlionis yra dvasinės linkmės kūrėjas. Gaivastingos pilnos formos ir džiaugsmingos ryškios spalvos jam neturi reikšmės. Jo žmogaus kūnas nebeturi savo kūniškumo ir apskritai jis atrodo pradingęs visatoje, kurios daiktai yra nebetekę materialumo, o pasidarę lyg perregimi. Tame giedrių šešėlių ir blankios šviesos pasauly, atrodo, vyrauja ne fiziniai dėsniai, bet nepasakomas dvasios mistiškas alsavimas, kuris persunkia daiktus šviesa ir rimtimi (žiūr. pav. 24).

Nors H. Taine smerkia tokį vaizdavimo būdą, kuris atrodo paneigęs ar suvaržęs laisvąją gamtą, bet kadangi jis atsako giliosioms žmogaus dvasios aspiracijoms ir gali geriau patenkinti jautrų moralinį jausmą, atrodo, reikalinga charakterizuo-

ti, kokiomis formalinėmis vaizdavimo priemonėmis reiškiasi kūriny spiritualinės krypties kūrėjas greta sensualiojo menininko.

Bet gali kilti klausimas: ar tikslu atskirai nagrinėti taip įvairius vaizdavimo būdus, kada jų visų vistiek nėra galima išsemti, nes individualiai kiekvieno menininko vaizdavimas skirsis nuo jo kolegos, nors ir bus tarp jų tam tikro panašumo?

Į šitą klausimą reikia atsakyti teigiamai, jei norime suprasti, kaip meno dalyke kūrėjas reiškiasi, kaip menininkas ir gilusis žmogus. Taip pat, jei norime kiek arčiau prieiti prie pačių kūrinių, jei norime, kad mūsų teoretiniai svarstymai vėliau būtų šiek tiek naudingi praktikoje, vertinant meno kūrinius, mums dera šitų vaizdavimo būdų bent teoretiškai daugiau pažinti. Tačiau čia pat turime sutikti, kad atskirų gausių vaizdavimo būdų charakteristikos mus kiek atitraukia nuo pačių bendrųjų dalykų, kuriuos reikia nagrinėti meno filosofijoj. Todėl toks E. de Bruyne, suminėjęs vieną kitą pasaulio suvokimo ir vaizdavimo būdą, sustoja ties dviem — impresionistiniu ir ekspresionistiniu, kurių pirmasis reiškia pasyvų reagavimą į pasaulį, o antrasis — aktyvų. Juos jis laiko pagrindiniais.

Ir iš tikro, kada metame žvilgsnį į J. Volkelto stilius, pasirodo, kad ne vieną jų galima įvesti į E. de Bruyne impresionistinį ar ekspresionistinį pasaulio suvokimo ir vaizdavimo būdą pagal tai, kas labiau akcentuojama, ar išviršinis pasaulis, ar išvidinis gyvenimas, ar sąmonės pasyvumas, ar aktyvumas, priimant ir stilizuojant pasaulio įspūdžius. Antai, J. Volkelto sentimentalusis, subjektyvusis, kilnybinis ir tipizuojantis stiliai pabrėžia daugiau aktyvią kūrėjo sąmonę, regimosios tikrovės formų apvaldymą, jų transformavimą pagal išvidinius gilesnius sielos pergyvenimus; tuo tarpu naivusis, objektyvusis, tikrovinis ir individualizuojantis stiliai atskleidžia kūrėjo sielos reliatyvų pasyvumą, pasidavimą pasaulio įspūdžiams ir formoms ir tų formų apytikslį atgaminimą. Taip pat ir mūsų iškeltas sensualusis vaizdavimo būdas rodo gamtos persvarą ir pasidavimą jos impulsams, o spiritualusis — pastangas apvaldyti išviršinį pasaulį ir jį palenkti dvasios tarnybai; tokiu būdu pirmasis galėtų būti suderintas su impresionistiniu vaizdavimo būdu, o antrasis — su ekspresionistiniu.

Nors daugelis suminėtų vaizdavimo būdų iš esmės neprieštarauja E. de Bruyne impresionistinei ir ekspresionistinei kryptims, tačiau dėl tikslumo reikia pasakyti, kad J. Volkelto ne

visi tie stiliai tose kryptyse laisvai tilpsta ir su jomis susiderina. Taip yra todėl, kad Volkelto stilių pagrindas nėra vienodas, tokio elementarinio arba gaivalinio stiliaus kūrinius iš pirmo žvilgsnio norėtum priskirti prie ekspresionistinės krypties, nes dažnas formų ekspansyvumas, irracionalumas, tam tikra netvarka atskleidžia laisvai veikiančią judrią emociją, kuri lyg rodytų sielos aktyvumą. Bet jei prisimename, kad stiprus emocionalumas dažnai pareina nuo jautrumo pasaulio įspūdžiams, gali atrodyti, kad elementarųjį arba gaivalinį stilių labiau tiktų skirti prie impresionistinio, negu ekspresionistinio vaizdavimo būdo. Panašių neaiškumų susidarytų ir dėl racionalinio ir dar vieno kito stiliaus.

Tačiau tai nereiškia, kad J. Volkelto būtų didesnė teisybė negu E. de Bruyne. J. Volkelto stiliai, atremti į įvairius pagrindus, iškeldami formos ypatybes, parodo vaizdavimo būdų įvairumą ir leidžia arčiau prieiti prie individualių kūrinių, o E. de Bruyne impresionistinis ir ekspresionistinis vaizdavimo būdai atskleidžia gilumą, nes parodo, kaip jie glaudžiai yra susiję su pasaulėjauta, intuityviąja pasaulio vizija. O kaipo negausūs jie duoda progos vaizdžiai pamatyti, kaip vaizdavimo būdas yra susijęs su meno kryptimis arba srovėmis.

Todėl, turėdami prieš akis šį pastarąjį reikalą, galime sutikti su tais meno teoretikais, kurie nurodo, kad pasaulio pergyvenimo ir jo vaizdavimo būdo atžvilgiu visus menininkus reikia suskirstyti į dvi dideles kategorijas — impresionistus - sensorininkus ir ekspresionistus - imažinativistus. Pirmieji daugiau pasyviai pasiduoda pasaulo veikiami ir ramiai priima jo įspūdžus, o antrieji dinamiškai, aktyviai reaguoja ir stengiasi daugiau pasaulį veikti. Pirmieji atvaizduoja sukeltus pasaulio įspūdžius ir patį pasaulį tokį, koks jis yra, kaip pasaulis juos veikia, o antrieji stengiasi išreikšti daugiau savo pačių emocijas bei idėjas, pasaulį transformuoti pagal savo išvidinius pergyvenimus ir jį pavaizduoti taip, kaip jį supranta - pergyvena. Bet kada sakome, kad impresionistinės pasaulėjautos menininkai kuria tokį pasaulį, koks jis yra, tai nereiškia, kad jie kopijuotų, nuo savęs nieko nepridėtų, kad jų sąmonė būtų visai pasyvi. Taip pat ir ekspresijonistinės pasaulėjautos kūrėjai nebūtinai tik savo pergyvenimus tereiškia ir pasaulį paneigia. Tik pirmųjų kūryboj svorio centru yra pasaulis, kūrėjo dvasios suvoktas, o antrieji svorį perkelia, autoriaus pergyveni-

mus, prie kurių derinamas pasaulis. Šie pastarieji meno kūriniu formuoja naują pasaulį, kuris labiau skiriasi nuo matomojo. Impresionistinio vaizdavimo būdo menininkai kuria analitinį fizioplastinį meną, kur pasaulio formos daugiau imituojamos (žiūr. pav. 2, 4, 6, 15, 26, 27, 33, 37), o ekspresionistinės krypties autoriai kuria sintetinį ideoplastinį meną, kur tikrovės formos yra daugiau stilizuojamos pagal turimas idėjas ir emocijas (žiūr. pav. 1, 7, 12, 14, 19, 22, 24, 25, 30). Impresionistinis vaizdavimo būdas ryškiau pasireiškia vienose meno srovėse ir mokyklose, o ekspresionistinis — kitose.

Dauguma renesanso menininkų, XVII ir XIX am. klasikai, realistai, natūralistai, impresionistai, puantilistai atstovauja impresionistiniam vaizdavimo būdui, o gotikos menas, baroko, romantikai, ekspresionistai, futuristai, kubistai atskleidžia ekspresionistinį vaizdavimo būdą. Suprantama, negalima vienos epochos visų menininkų įterpti į vieną kryptį, tačiau skristydami žiūrime daugiau vyraujančios tendencijos. Antai, nors gotiko menas apskritai rodo neabejotiną linkimą pasaulį transformuoti pagal pergyvenamas idėjas, tačiau galime rasti atskirų kūrinių, ypač skulptūroje, kuriuos lengva būtų priskirti impresionistiniam vaizdavimo būdui (žiūr. pav. 2). Panašiai atsitinka su renesanso ir klasikiniu menu; apskritai imant, ten vyrauja impresionistinis vaizdavimo būdas, nes tų krypčių menininkams gamta yra įkvėpimo šaltinis, tačiau kiek jie siekia idealaus savo vaizduojamųjų pavidalų tipo ir idealaus grožio, tiek jų kūriniuose pasireiškia ekspresionistinis vaizdavimo būdas.

Pasaulio vaizdavimo būdų vienoks arba kitoks pasireiškimas daug ryškiau iškyla XIX am. pabaigos srovėse — impresionizme ir ekspresionizme (palygink pav. 6 ir 7). Jau realistinis menininkas stengiasi paklusti gamtai ir pasauliui ir vaizduoti juos tokius, kaip jie menininką veikė. O impresionistai darosi dar pasyvesni ir paklusnesni gamtai.

Iš fizikų jie sužinojo, kad žmogaus akies tinklelis nefiksuoja daiktų tūrių, bet, lyg fotografijos kamera, atmuša tik spalvuotas plokštumas; todėl jie ir ėmė vaizduoti daiktus, kaip spalvuotus šviesų ir šešėlių plokščius paviršius, kurių ribos ir kontūrai darosi nebeaiškūs. Toliau impresionistai iš fizikų išmoko, kad baltas šviesos spindulys suskyla į spektralines spalvas, kad trys ar dvi spalvos, sudėtos greta viena kitos ir iš tolo žiūrimos, duoda naujos spalvos įspūdį (pav., geltoni taškai greta mėlynų taške-

lių, iš tolo žiūrint, duoda žalią spalvą) ; todėl jie ėmė skirti spalvas į pagrindines ir papildomas, ir papildomąsias sudarinėti iš pagrindinių atsakančių spalvų brūkšnelių ar taškelių dėjimo greta vienas kito, kol priėjo išvadą, kad nėra pastovių nejudančių spalvų, o nuolatinis mirgėjimas ir sunkiai sučiumpami įspūdžiai. Kai užsimanė perduoti šitą oro ir spindulių virpėjimą, tada impresionistai išvirto puantelistais.

Taigi, gamta, ypač moksliškai išstudijuotas gamtos paviršius, pavergė kritiškuosius impresionistus. Jie tenorėjo vaizduoti tik išviršinio pasaulio, ypač nepaliestos gamtos įspūdžius, garsų įspūdžius, šviesos įspūdžius, tik įspūdžius, o ne daiktų tūrius, ne jų esmę, ne jų pastovią prigimtį, nes fenomenalistai filosofai jiems kuždeno, kad žmoguje gal iš viso tėra tik kintą įspūdžiai, kad, gal būt, nieko nėra jame ir pasauly pastovaus, o juo labiau amžino. Tokiu būdu menininkui įkvėpimo šaltiniu tapo gamta ir aplinka, o vaizdavimo objektu — jos sužadinti palaidi įspūdžiai, kuriuos pasyviai sugauna akies tinklelis arba ausies bubnelis[1]. Tai gerai iliustruoja muzikos impresionisto Debussy pasakymas: „Senieji teklauso muzikos, vikrių rankų parašytos, bet niekada jie neklauso muzikos, kuri yra įrašyta gamtoje. Aš labiau mėgstu Egipto piemens fleitos kelias gaidas, nes tas piemuo prisideda prie peizažo ir suprastina harmonijas, kurių nepažįsta mūsų traktatai".

Ekspresionistams, kaip srovei - mokyklai, tik daiktų paviršiaus vaizdavimas, pasitenkinimas momento įspūdžiais, atsakymas nuo gilesnių sielos pergyvenimų, nesiekimas dalykų esmės pasirodė, kaip meno reikalų išdavimas. Įvairių niuansų ekspresionistai nori išreikšti visą gilų ir laisvą, aktyvų, chaotišką ir pasąmoninį vidaus gyvenimą, o jei imasi vaizduoti matomą tikrovę, tai tik tiek ir tokią, kokia ji yra įsivaizduota, pergalvota, emocijų sudinaminta.

Todėl vokiečių ekspresionistas P. E. Küppers[2] knygoje „Kunstanffasung und Weltgefühl" sako: „Žvilgsnis, kurs ilgą laiką telietė vien daiktų odą, dabar skverbiasi karšta pastanga

---

1 Kaip matome, impresionizmas, kaip srovė ar mokykla, ryškiausiai iškilo tapyboj Jo žymiausiais atstovais yra Cl. Monet, Ed. Manet, Renoir, Seurat, Signac ir t.t. Literatūroj impresionistais reikia laikyti Pierre Loti ir Knut Hamsuną, o muzikoj žymiausias impresionistas yra Claude Debussy.

2 Cituota pagal A. J a k š t ą, Meno Kūrybos Problemos, Kaunas, 1931, 210 psl.

per paviršių į daiktų esmę; jis nebeieško pavienių apraiškų ir daugumos, bet didžio sujungimo, suprastinimo... jam neberūpi praeinamieji reliatyvūs dalykai, bet amžini ir absoliūtūs; ne jų matomybė, bet esmė, ne jų juslinė, bet dvasinė pusė".

Pirmieji ekspresionistai tokie, kaip Van Gogh, dar nesunaikina realybės, bet ją perkeičia, suprastina, kad galėtų išreikšti savo jausmus, savo pergyvenimus. Prie tokių priklauso ir mūsų M. K. iČurlionis (žiūr. pav. 24 ir 7). Jau toliau pažengę ekspresionistai, tokie kaip Picasso ar Braque, stengiasi daiktų visai nebepiešti, bet perduoti tik jų esmines schematines ypatybes elementariomis figūromis, linijomis ir spalvomis, su kuriomis yra susijusios sielos būsenos, — schemos ir spalvos, kurios turi nuteikti žiūrovo sielą muzikališkai.

L. Coeltens[1] nuolat kartoja, kad ekspresionistinis menas tepalieka dalykui vien gryną formą, kaip paskutinę realybės kvintesenciją. Todėl daiktai ten išreiškiami ne individualiais pavidalais, bet vien paprasčiausiomis linijų kombinacijomis, schematinėmis figūromis, kurios autoriui, gal būt, dar reiškia giliąją daiktų esmę ir individualias sielos būsenas, bet kurios žiūrovui pasilieka mįslė (žiūr. pav. 25).

Vertindami sintetinį schematinį meną, ekspresionistai su didele meile studijuoja primityvių tautų meną, liaudies tautodailę, Asirijos, Egipto, ankstybosios gotikos meną, ieškodami ten modelių ir įkvėpimo, tuo tarpu kai impresionistų įkvėpimo šaltinis ir modeliai yra saulės nušviesta gamta ir galimai spontaniškesni gyvenimo įspūdžiai. Kaip impresionizmas, taip ir ekspresionizmas turi savo pasekėjų tiek tapyboj, tiek poezijoj, tiek muzikoj[2].

Kada mes žiūrime, kaip impresionistinis ir ekspresionistinis vaizdavimo būdai pasireiškia atskirose meno srovėse, mums gali kilti klausimas, kokia kryptimi eina mūsų lietuvių liaudies ir individualinis menas. Kai dėl liaudies meno, tai čia didelių abejojimų nekyla — jis yra ekspresionistinio vaizdavimo būdo. P. Galaunė, nurodęs, kad imažinatyvinis — ekspresionistinis stilius rodo sąmoningą vadavimąsi iš gamtos, grįžimą į vidų, į

---

1 Ten pat, 210 psl.

2 Žymiausiais įvairių niuansų ekspresionistais tapyboj laikomi V. van Gogh, Cézanne, Gaugin, Braque, P. Picasso, Matisse, Derain, Léger ir kiti; muzikoj — Igor Stravinsky; poezijoj ekspresionizmą geriausiai atstovauja prancūzų simbolistai ir vokiečių ekspresionistai.

mistiką, sako: „Medžioklių, klajoklių tautos vartoja sensorinį stilių, o sėsliai žemdirbiai — imažinatyvinį.

Lietuviai iš senovės yra žemdirbių tauta, todėl jų meno stilius yra imažinatyvinis. Mūsų liaudies menas niekur nebuvo natūralistinis: jis visados buvo persisunkęs mistika, religija. Visi jo vartojami kvadratai ir žvaigždės reiškia mistines figūras, o ne realius daiktus. Jis liko visai laisvas nuo savo aristokratijos įtakos. Tad mūsų kaimietis daug geriau supranta mistinį K. M. Čiurlionį, negu natūralistinius mūsų menininkų peizažus. Nėra meno be idėjos. Liaudies menas visados turėjo idėjų, kurių jis sėmėsi iš religijso. Ir šiandien jis tebesilaiko savų mistinių bei religinių tradicijų“, išvadžioja mūsų liaudies meno tyrinėtojas P. Galaunė[1].

Ir iš tikro reikia sutikti, kad mūsų liaudies audiniai, religinės medžio statulos, kryžiai, įvairūs pjaustiniai rodo ekspresionistinį vaizdavimo būdą. Tas pats vaizdavimo būdas vyrauja ir mūsų liaudies dainose. Jos neaprašo gamtos ir jos įspūdžių, jos nepasakoja smulkių gyvenimo nuotykių, bet jų anoniminiai autoriai stengiasi parodyti gilesnį dvasinį gyvenimą. Gamtos įspūdžiai ir gyvenimo faktai imami tik kaip priemonės idealesnei, būtent, psichinei tikrovei reikšti—apdainuoti. Nors dainose imažinatyvinis—ekspresionistinis būdas vyrauja, tačiau jis nėra toks ryškus, kaip statulose ir audiniuose, kur pati medžiaga ir techniniai trūkumai verčia autorius savo kūrinį traktuoti ekspresionistiškai.

Individualusis mūsų menas vaizdavimo būdo atžvilgiu mažiau vieningas[2].

---

[1] Lietuvių tautos dvasia mūsų mene, „Naujoji Romuva“, 1933 m. Nr. 145, psl. 810.

[2] Didysis mūsų dailininkas M. K. Čiurlionis yra aiškiai ekspresionistinio vaizdavimo kūrėjas. Galima net sakyti, kad jis yra palinkęs į ekspresionizmą, kaip meno srovę (žiūr. pav. 24). Panašia linkme, iš senesnės kartos, eina K. Šimonis, A. Galdikas, P. Rimša (žiūr. pav. 14, 30). Impresionistinio vaizdavimo būdo atstovais yra realistai J. Zikaras, A. Varnas, Žmuidzinavičius, J. Mackevičius (žiūr. pav. 13, 37), ir taip pat impresionistai Kalpokas, Vienažinskis. Jaunesniosios kartos dailininkai—tapytojai, kaip Samuolis, Valeška, Vizgirda, Gudaitis, Mikėnas, Ušinskas yra ekspresionistai, kurie siekia grynosios formos muzikalinių sąskambių. Impresionistinį vaizdavimo būdą jaunesnėj kartoj atstovauja R. Kalpokas, Kazokas, M. Račkauskaitė, Buračas, Smetona. Ekspresionistinio vaizdavimo būdo ypač apstu mūsų lyrikoj. Čia neseniai ekspresionizmo bandymai pasiekdavo net juokingų kraštutinumų.



22. F. Hodler: Grįžimas iš Marignano (1900)



23. Myk. Angelas ir C. Maderno: Šv. Petro Bazilika (fasadas 1612)

Tiek mūsų krašte, tiek kitur yra ir bus įvairių vaizdavimo būdų, kurių ryškiausi yra impresionistinis ir ekspresionistinis. Ryškiau ar ne taip ryškiai jų vienas matyti kiekvieno menininko ir kiekvienos srovės kūriniuose. Kiekviena kryptis, kiekviena srovė už vieną jų sąmoningai arba nesąmoningai pasisako ir nukreipia savo pasekėjus. Taip yra, nes tie vaizdavimo būdai bevcik atstovauja dviem mūsų prigimties ir tikrovės pradams. Vienoj pusėj stovi didžiulis, neaprėpiamas, fizinis pasaulis ir pasyvi su kūnu sujungta siela, o antroj — iš kūno išsiliuosuoti norinti aktyvi siela, formuojanti savo pasaulį ir transformuojanti inertišką tikrovę. Taigi ir vienas (impresionistinis) ir kitas (ekspresionistinis) vaizdavimo būdai yra pateisinami, nors tai ir nereiškia kokio nors tobulumo.

Jie pateisinami tol, kol jie yra nuoširdžiai pergyventos pasaulėžiūros ir intuicijos padiktuoti, kol jie nenuklysta į kraštutinumus ir neneigia vienas kito, bet greičiau vienas kitą papildo. Bet jeigu vaizdavimo būdas yra racionaliai susigalvotas, jeigu jis yra užmestas kokios nors meno srovės ar šiaip bendresnės teorijos, kuri skaldo ir siaurina kūrėjo pasaulėvaizdį, šituo atveju vaizdavimo būdas lieka nebepateisinamas. Jis taip pat yra negerovė, jei jis yra galutinė išvada tokios teorijos, kuri menininką atskyrė nuo natūralių santykių su visata, su visa didžiąja realybe ir su visuomene.

Deja, reikia pripažinti, kad daugeliui menininkų šiandien vaizdavimo būdą diktuoja teorijos, daugiau ar mažiau sąmoningos teorinės sugestijos, kurios siaurina jų pasaulėvaizdį, kurios atplėšia juos nuo natūralių meilingų santykių su visata, atskiria nuo visuomenės ir prieš ją maištingai nuteikia. Tos aplinkybės, kurios susmulkino ir suskurdino meną, nėra šių dienų padaras. Jos yra išdava žymiai senesnės pasaulėžiūros ir gyvenimožiūros. Visokių srovių srovelių, susiaurėjimų ir suskilimų sėklos buvo pasėtos jau renesanso laikais.

Juk jau renesanso epochoj žmogus ir menininkas liko išjungtas iš gamtinio, ypač antgamtinio būties pasaulio. Tuo tarpu dar viduriniais amžiais žmogus jautėsi didžiulio kosmoso, didžiulės tikrovės bendra dalim. Jis gamtoj matė Dievo galybės, išminties ir meilės ženklus. Gyvoji ir negyvoji gamta menininkui buvo broliška, nes žmogus jautėsi tos pačios Tėvo rankos sukurtas, kaip ir visa gamta. Jis draugiškai bendravo su ja ir su jos Kūrėju; jis ir visuomenėje jautėsi tarp brolių, kurie buvo

nariai mistiško Kristaus kūno, Jo kraujo atpirkti. Menininkas nebuvo tada išdidus maištingas antžmogis, kuris niekina visuomenę, bet kuris, eidamas savo pašaukimo pareigas, tarnavo visuomenės idealesniems poskridžiams, drauge su ja statydamas rotušes ir katedras, kaldamas joms nuostabias statulas, liedamas žavingus vitražus. Tada menininko pasaulėvaizdis buvo platus ir bendras su visuomene, tada jo ir visuomenės meninės pastangos buvo vieningos. Štai kodėl beveik nežinomi viduriniųjų amžių meno autoriai, bet kurių pasaulėvaizdžio natūralumą pareiškia kolektyvinių pastangų šedevrai.

Renesanso laikais žmogaus, visatos ir visuomenės dvasinė vienybė skyla. Pasaulio ir žmonijos viešpačiu ir viso ko matu lieka nebe Dievas, bet žmogus. Viso ko centru patampa žmogus, autonominis, individualus, kritiškas žmogus, kuris pats duoda normas savo elgesiui ir menui. Todėl renesanso kūrėjas ypač ir susidomi savim ir žmogum bei jo grožiu. Jei, visuomenės tradicinės krikščioniškos įtakos veikiamas, jis prisimena antgamtinį pasaulį, tai daugiau paviršutiniškai. Štai kodėl madonos, šventieji ir šventosios pirmiausiai yra gražūs, malonūs, elegantiški žmonės.

Renesanso menininkas jau dažnai nebėra kolektyvių pastangų nešamas, (nes ideologinis visuomenės suskilimas yra įvykęs), nors jis kuria ne sau ir muziejams, bet dar visuomenei. Atskildamas nuo antgamtinės tikrovės ir visuomenės, jis bent nėra suskaldęs ir paneigęs žmogaus prigimties. Nors ir susižavėjęs žmogum, nors ir apsvaigęs žmogaus kūno grožiu, tačiau jis dar nėra paneigęs sielos. Net atletinio grožio garbintojas H. Taine pripažįsta, kad renesanso meno kūriniuose psichinis pradas, ypač inteligencija, nėra užgniaužta. Tačiau nukreipdamas visą dėmesį į žmogų ir jo kūną, renesansas neabejotinai kūrėjų pasaulėvaizdį susiaurino.

Klasikinis menas, prasidėjęs su XVII am., renesanso pradėtą skylimą nejučiomis tęsė. Tiesa, pagoniškojo elemento skverbimąsis į meną mėgino atsverti barokas. Bet kadangi tai buvo pirmoj eilėj bažnytinis dailės sąjūdis, tai pasaulietiškame mene pasaulėvaizdžio skilimo ir siaurėjimo visai nesulaikė. Kaip žymioji XVIII am. visuomenė teoretiškai žmoguje tematė ir tegarbino protą, o praktikoj rafinuotai džiaugėsi antimoraliniais jusliniais smagumais, taip ir menas pavirto sausu akademizmu,

kuris labiausiai mėgo piešti idealizuotą kūną, papuoštą pagoniškos mitologijos blizgučiais (žiūr. pav. 28 ir 31).

Prieš vyraujančio idealizuojančio akademizmo sausrą ir smulkumą, prieš boduarinį manierizmą, prieš suskaldytą žmogų reagavo sentimentalizmas ir romantizmas. Jis pamėgino atstatyti žmogų, kuris gyventų ne tik juslėmis ar protu, bet taip pat jausmu, vaizduote, intuicija, — žmogų, kuris bendrautų su gamta ir dvasiniu pasauliu. Spontaniškiau ir pilniau supratęs žmogų, romantizmas meną atgaivina, bet integralaus pasaulėvaizdžio neatstato, nes, viena, jis žmoguje pervertina jausmus, aistras ir fantaziją, o antra, antgamtinį pasaulį dažnai suplaka su pasaka. Bet svarbiausia, kad romantikai žmoguje, ypač kūrėjuje, temato anarchistinį individą, kuris ne tik nusigręžia nuo visuomenės, bet maištauja, su ja kovoja, o kartais net išdidžiai žvangena kovos „ginklais" prieš visą pasaulį ir Dievą. Galutinėj sąskaitoj tas romantikų atneštas individualizmas dar labiau suskaldo visuomenę, patį kūrėją palieka vieną su savo nepastoviais jausmais ir troškimais.

Romantikų aistringos kalbos apie sielą, antgamtybę ir begalybę, jų susiejimas su fantazija realistams davė progos nepasitikėti dvasiniu pasauliu ir net jį atmesti. Jie panoro būti tikresni, objektyvesni, todėl visą dėmesį nukreipė į regimą ir apčiuopiamą realybę, kurioje žmogus pasirodė nedaug geresnis už neprotingas būtybes. Atsidavęs egoistiniams interesams ir aistroms, jis mene, ypač literatūroje, atsiskleidė beveik kaip fiziologinių reikalų ir impulsų suma, kuriai platesnė būtis ir dvasios gyvenimas maža bereiškia.

Realizmas ir natūralizmas, kad ir gana susiaurinęs tikrovę, dar bent pripažino daiktus ir beveik fiziologinį žmogų, o impresionistams net šitie dalykai nebėra aiškūs. Ar bėra žmoguje bent kas pastovaus? Ar bėra išviršinis pasaulis, jei, anot impresionistų, mes tepažįstame tik daiktų įspūdžius, bet ne pačius daiktus? Taigi, visoj tikrovėj belieka tik nepastovūs įspūdžiai, impulsai. Todėl juos ir reikia menui fiksuoti. Ir žmogus tampa toks suskaldytas ir išanalizuotas, kad kraštutiniems impresionistams gyvoji žmogaus akis atrodo, kaip mechaniškoji fotografijos aparato kamera, kuri fiksuoja ne daiktus su tūriais ir kontūrais, bet heterogeniškas įvairiaspalves plokštumas, nes daikto tūrių kontūrus suvokia ne akies tinklelis, bet motorinės akies juslės.

Tiesa, judrumo įspūdžiams išreikšti impresionistai atnaujino techniką, suteikė paveikslams daugiau šviesos ir išviršinio spalvų gyvumo, bet už tai žmogus liko nepastovus, beveik mechaniškas įspūdžių automatas, kaip ir jo akis, o pasaulis suskaldytas lyg į dulkes. Stebint teoretiškųjų impresionistų kūrinius, nebežinai ar belieka kas pasauly pastovaus. Aišku, kad tokios teorijos, kurios gamina šitokį dirbtinį pasaulėvaizdį ir atitinkantį vaizdavimo būdą negali ugdyti gyvastingo, giliai žmogiško ir didelio meno kūrinių. Kai nebėra žmogaus, nebėra kūrybos nė meno.

Gal dar liūdnesnis likimas ištinka daugelį ekspresionistų, kurie mėgino reaguoti prieš pasaulio susmulkinimą į dulkes, kurie stengėsi pasiekti sintetinės vienybės ir išreikšti žmogaus giliąją esmę ir daiktų sielą. Iš esmės jų tikrai girtinos pastangos nedavė didelių vaisių, nes vienašališka netikra pasaulėžiūra menininkams užmetė klaidingą pasaulėvaizdį ir drauge vaizdavimo būdą. Juk grynieji ekspresionistai paneigė pasaulio materialųjį pradą ir tikrovę suprato, kaip tam tikrą savęs autoprojekciją; sielą įsivaizdavo arba kaip labai subjektyvų pasąmonio gyvenimą, arba kaip neįspėjamą hegelinę fikciją, o menininkui suteikė neva galios kurti naują formų pasaulį su jo siela. Jie panorėjo pasiekti daiktų esmę per gryną formą, atmesdami medžiaginį realų daiktą. Ekspresionistai užmiršo, kad žmogus nėra Dievas ir negali sukurti jokių esminių formų. Jie užmiršo, kad nėra daiktų esmės atskirai nuo pačių daiktų, kaip nėra formos atskirai nuo medžiagos; jie nepastebėjo, kad esencija (esmė) yra susijusi su daiktų egzistencija, kurios pagrindas medžiagoje.

Taigi ekspresionistų klaidos, žudžiusios jų meną, yra šios: 1. nepripažinimas objektyvaus pasaulio, kaip tokio, atskirai nuo mūsų sąmonės faktų; 2. klaidingas įsivaizdavimas idėjų (esmių) šalia daiktų; 3. atskyrimas formos nuo medžiagos, nors tuodu regimosios realybės pradu visada yra drauge. Šitas gnoseologines ir ontologines klaidas sekė iš esmės klaidingas vaizdavimo būdas — būtent, kraštutinis nesiskaitymas ir net paneigimas realaus pasaulio formų. O tai nuvedė į tuščią formalizmą ir sausą schematizmą. Juk norėti išreikšti daikto esmę per vieną formą yra tas pats, kaip geisti iščiulpti medų iš korio, jo nepalietus.

Išreikšti daiktų idėją, arba esmę, nevaizduojant pačių daiktų, kaip norėjo ekspresionistai, yra ne meno, bet mokslo kelias.

Meno formos yra visada materialios ir konkrečios, reiškiančios dalinę tiesą, o mokslo formos yra schematinės ir abstrakčios, reiškiančios bendras ir visuotines idėjas. Kada menininkas šituo keliu pradeda eiti, jis atsitolina nuo savo uždavinių, braunasi į svetimą sritį ir padaro meną nereikalingą, nes mokslininkas abstrakčių dalykų esmę gali geriau pasakyti. Meno uždavinys yra atvaizduoti žmogiškai vertingų idėjų spindėjimą medžiaginėse juslinėse formose, o ne esmes išreikšti abstrakčiai, kaip mėgino ekspresionistai.

Tegu nepasako kas, kad ekspresionistų garsai, spalvos schemos (trikampiai, kūbai), linijos, viena kita realybės skeveldra taip pat yra formos ir taip pat šį tą reiškia. Gal būt, kad jos šį tą reiškia akiai, ausiai ar protui. Bet to per maža. Dailusis menas prabyla ne į kurią nors vieną ar dvi psichines galias, bet turi prabilti į visą žmogų, ypač į intuiciją, kuri suponuoja ir jusles, ir intelektą, ir emocijas, ir vaizduotę. O prieš grynųjų ekspresionistų meno kūrinių formalizmą ir schematizmą mes dažnai stovime šalti, spėdami mįslę, arba nemaloniai erzinami ir neprasmingai provokuojami[1]. O, iš kitos pusės, ekspresionizmo srovė, pasišovusi atstatyti dvasios teises, galutinėj sąskaitoj prarado žmogų. Daugumos įvairių ekspresionistų kūriniuos nebėra vietos žmogui, nes jis čia tiek tereiškia, kiek spalvuoti šešėlius metantieji naturmorto negyvi daiktai. O kur nebėra žmogaus, ten išdžiūsta ir menas. Nebepastebėti gyvo žmogaus, daugely atvejų reiškia žlugdyti kūrybą, ypač meniškąją, nes šitoj srity jis yra objektas, kūrėjas ir naudotojas - priėmėjas, kaip žiūrovas.

Jei plačiau sustojome prie ekspresionizmo srovės su jos srovelėmis, kurios ir dabar tebėra gyvos, tai nereiškia, kad tą meno mokyklą reiktų labiau pasmerkti. Ties ja ilgeliau užkliūvome todėl, kad čia ypač ryškiai matyti, kaip klaidingų idealistinių subjektyvistinių teorijų chaosas suskaldo ir sujaukia menininko pasaulėvaizdį, tuo pačiu sužaloja vaizdavimo būdą, atima jam intuityvųjį tiesioginį charakterį ir meno kūrinį padaro savotišku rebusu, estetiškai nebesuvokiamu net geros valios žmogui.

---

[1] Apie šių dienų meno dideles besiblaškančias pastangas, bet menkus rezultatus Ign. Šlapelis šitaip kalba: „Nuo XIX amž. paskutinio trečdalio Europos vaizdinis menas nuėjo gryno formalizmo keliais. Tą linkmę davė

Daugiau ar mažiau pragaištingai veikia meną ir kiekviena teorija, kuri užmeta menininkui mados vergiją, kuri siaurina jo žvilgsnį, kuri skaldo jo paties ir žmogaus asmenybę, kuri išstumia jį iš natūralių, sveiko proto diktuojamų santykių su pasauliu. Kiekvienas mados užmestas, ne iš asmenybės gelmių ir ne iš tiesioginių santykių su visata bei gyvenimu plaukiąs vaizdavimo būdas, kiekviena kraštutinė teorija, paneigianti kitas, siaurina ir susina dailųjį meną, kurio dalykai ir taip tik dalinę tiesą tereiškia.

Norint, kad dailusis menas būtų gyvastingas ir gajus, kad jo vaizduojamasis pasaulis būtų platesnis, įvairesnis ir turtingesnis, kad meno kūrinio tiesa būtų gilesnė ir spontaniškiau pergyvenama, reikia, kad pats kūrėjas ir visuomenė plačiau atidarytų langus ir duris į fizinį, vitalinį, psichinį—dvasinį ir metafizinį pasaulį. Menininkas neturi jaustis atskirtas nuo plačiosios integralinės tikrovės jokiomis teorijomis[1]. Jis turi bendrauti su visata ir žmonių visuomene tiesiog, stebėdamas įvairųjį ir turtingąjį gyvenimą, stengdamas suvokti — pajusti jo

— žinoma, nebe socialinio gyvenimo pagrindų — prancūzų tapytojai: Cezanas, Van Gogas ir Gogenas. Iš jų išplaukė konstruktyvizmas, ekspresionizmas, primityvizmas, archaizmas. Jie visi savaip ieškojo kelių, kuriais einant, galima nugalėti impresionizmą ir nukreipė visą dėmesį į formalines tapybos problemas. Tuo pačiu siužetas nustojo reikšmės. Paskui juos susidaro ilgos vilkstinės jų šešėlių. Visi jie tarėsi esą taip pat naujų kelių ieškotojai, nors daugumos ieškojimai buvo ne kas kita, kaip vadų silpnųjų pusių kartojimas ir jų į meno pamatą dėjimas. — Iš minėtų srovių jų adeptai padarė mišinį, iš to atsirado šių laikų bejėgiškas eklektizmas, nugrimzdęs formalizme.

Jei formalinių srovių pirmūnai siužetą laikė nesvarbiu dalyku mene, tai jų sekėjai siužetą visai pašalino, ėmė tepti nieko nevaizduodami ir vadinti tai grynuoju menu. Čia pati tapysena pasidarė meno objektu... Jei niekas neišeina, vis dėlto galima pavadinti ieškojimu" (Dail. J. Mackevičiaus paveikslas: Vytautas Didysis ties Naugardu „Lietuvos Aidas" 1938 m. Nr. 73).

[1] Tai supranta ir patys šių dienų kūrėjai. Laikas nuo laiko tuo reikalu pasigirsta ir jų pačių balsas. Antai, rašytojas A. Vaičiulaitis sako: „Ar nereiktų daugiau įsižiūrėti ne į rašytoją, o į paties gyvenimo knygą ir išvidinį savo paties balsą ir turinį, įsileisti į mūsų poeziją daugiau kraujo, daugiau erdvės, daugiau naujų horizontų. Kokie jie konkrečiai turėtų būti, gal neverta nurodinėti, nes poetas turi peno semtis ne iš programų, ne iš šūkių, bet iš gyvenimo didžiosios srovės, apimančios ir žemę ir dangų — ir kalnų viršūnes ir patvorės dilgėlę". (Literatūroj besižvalgant, „Židinys", 1938 m. Nr. 1, psl. 14).

prasmę. Tačiau taip draugaudamas atvira širdim su visa būtim ir gyvenimu, jis neturi pasiduoti prigimties gaivalų ir visuomenės konvenansų pavergiamas, nes tie gaivalai dar gali jį suskaldyti, o visuomenės prietarai, mados — jį susiaurinti, suplokštinti. Dėja, labai retas yra menininkas, kuris šiais laikais aukščiau minėtų pavojų išvengia[1].

Tiesa, kad sunku kūrėjui sutarti su visuomene, kuri, kaip anoniminis kolektyvas, yra nejautri, prietaringa, ir net suskilusi, inertiška. Bet jeigu jis nori visuomenę paveikti ir paskui save patraukti, jis turi skaitytis su jos esmingesnėmis aspiracijomis; jis gali atmesti madų tiraniją, bet nesigriebti desperatyviško maišto, nes tai santykius tik pablogintų. Natūraliai sveiko proto vadovybėje, bendraujant betarpiškai su visu plačiu pasauliu, su gyvenimu, su antgamtybe ir išlaikant vieningą savo moralinę asmenybę, menininkas suranda ir suras savo kelią, nejučiomis susidarys savo vaizdavimo būdą.

Vienoks ar kitoks jis visada daugiau ar mažiau atskleidžia menininko pasaulėjautą, jo pasaulio viziją; tačiau jei darbu ir nuoširdžiomis pastangomis menininkas vis jaučiasi nerandąs savo technikos, savo vaizdavimo būdo, tai reiškia, kad jokia teorija, jokia mados maniera jo neduos. Viena ar kita teorija gali menininko pastangas daugiau ar mažiau nušviesti, bet jei ji jam duotų arba techniką, arba vaizdavimo būdą, tai reikštų, kad menininkas nėra gimęs, arba jau yra miręs. Kada talentingas menininkas kuria, jis teoretiškai apie jokią vaizdavimo kryptį negalvoja, jis tik stengiasi tobuliau realizuoti idėją medžiagoje; o kai kūrinys baigtas, tada tik žiūrovas pamato, koks tas būdas ir kurlink krypsta autoriaus pasaulėvaizdis.

---

1 Tai liudija vienas žymiausių mūsų dailininkų ir pedagogų, A. Varnas. Pasikalbėjime su „Lietuvos Aido" korespondentu jis konstatuoja, kad vyrauja subjektyvistinis menas, nusigręžęs nuo išviršinio pasaulio, ir sako: „Kai žmogaus vidus dezorganizuotas, tada jis greičiau pamėgsta dezorganizuotą pasaulį, negu organizuotą. Šiuo keliu eina ir modernistai... Vidinė dezorganizacija ypač ryški jaunoje, pokarinėje kartoje... Jų valia nesiderina su jausmais, jausmai — su protu — kiekvienas eina savo keliu. Tokiems žmonėms sunku susitelkti kūrybos darbui. Kad menininkas į save susitelkimą galėtų išnaudoti teigiamiems tikslams, jis turi išugdyti savo jausmus su valia ir protu, tik tuo atveju jis gal būt rastų sveiką santykį su išoriniu pasauliu". („Lietuvos Aidas", 1938 m. Nr. 45, Savaitinis Iliustruotas kultūros priedas).

Kadangi vaizdavimo būdas pareina nuo individualių kūrėjo santykių su pasauliu, ir gyvenimu, tai ekspresionistinis ir impresionistinis vaizdavimo būdai gali turėti daug niuansų, kurie gali vadintis įvairiais vardais. Bet impresionistinio pobūdžio vaizdavimo būdai bus meniškai priimtini tol, kol menininko kūrybinė dvasia nebus tiek supasyvėjusi ar teorijų numarinta, kad tenkintųsi vergišku tikrovės kopijavimu ar akies tinklelio įspūdžių registravimu. O ekspresionistinio vaizdavimo būdai bus meniškai priimtini tol, kol aktyvios dvasios transformuojamoji tikrovė nebus pakeista abstrakčių schemų ir nepaneigs gamtos formų realaus suvokiamumo. Ir kiekviena meno srovė bus tol priimtina, kol ji neužmirš, kad meno ir jo kūrybos centre stovi gyvasis normalusis, iš prigimties krikščioniškas žmogus, kuris nėra nei abstrakti „dvasia", nei mechanizmas. Jis yra gyva psicho - fizinė būtybė, kuriai svarbu pasaulis, dvasinis gyvenimas ir antgamtybė. Juo kuri meno srovė šitaip žmogų supras, tuo bus daugiau šansų, kad jos kūrėjai sukurs giliai prasmingų didelių meno kūrinių.

IV. VISUOMENĖS ĮTAKA IR STILIUS

1. Visuomenės įtakos pavyzdžiai. 2. Ar meno kūrinys yra visuomeninės aplinkos produktas? (H. Taine sociologinė est. ir jos kritika). 3. Kaip veikia visuomeninė aplinka (Ch. Lalo sociologinės pažiūros). 4. Kūrinio estetinės vertės nepriklausomybė nuo visuomenės pritarimo (Ch. Lalo tezės kritika). 5. Įvairios stiliaus sąvokos ir istorinių stilių priklausomybė nuo visuomeninių veiksnių. 6. Epochos pasaulėžiūros reikšmė stiliui. 7. Tautinė pasaulėjauta ir stilius. 8. Atgyventų stilių kūriniai mūsų laikais. 9. Meno kūrinys, kaip epochos kultūros liudytojas.

Jau kalbėdami apie meno sroves, turėjome progos pastebėti visuomenės įtaką menininkui ir tuo pačiu jo kūriniui. Kad tai dar vaizdžiau suprastume, prisiminkime tik lietuvių patriotinės poezijos likimą prieš nepriklausomybės atgavimą ir po jo.

Vienas žymiausių mūsų tautinių poetų, Maironis, rusų priespaudos laikais parašė gal pačius stipriausius entuziastinius patriotinės lyrikos dalykus, kaip „Lietuva brangi“, „Jau slavai sukilo“, „Nebeužtvenksi upės bėgimo“, o po nepriklausomybės atstatymo patriotinio užsidegimo jisai visai nebepajėgė išreikšti, nors ir mėgino („Nepriklausomybę atgavus“). Net priešingai, pakitęs politinis - visuomeninis tautos gyvenimas numušė visą entuziazmą, kritika ir kartumu pripildė poeto širdį, iš kurios ištriško tokia skaudi satyra, kaip „Lietuva — didvyrių žemė“:

„Lietuva — didvyrių žemė“
Mūsų giedama seniai;
Bet iš tos didybės semia
Savo naudą tik velniai.

Ir, kaip matome, naujas visuomeninis gyvenimas tiek paveikia poetą, kad kinta ne tiktai nuotaika, bet ir žanras. Prieš nepriklausomybę Maironio patriotinių eilėraščių tarpe vyrauja arba švelni elegija, arba entuziastinis himnas - odė, o po nepriklausomybės atstatymo patriotinė poezija pasireiškia, kaip satyra. Nuotaikos ir žanro kitėjimą nebegalime iškomentuoti nė Maironio susenėjimu, nes ir kitų jaunesnių poetų, kaip F. Kiršos ir A.

Miškinio, nepriklausomojo laikotarpio patriotinė poezija taip pat yra aiškiai pakrypusi į kritiką, į satyrą, į neigiamybių iškėlimą.

Jeigu paimsime platesnio mąsto pavyzdį, vėl pamatysime socialinių, tautinių veiksnių įtaką dailiajam menui. Antai, kas yra girdėjęs rusų liaudies elegiškųjų dainų melodijas ir kas jas yra palyginęs su mūsų liūdesio dainelių melodika, tas aiškiai bus pastebėjęs skirtumą. O jei dar prisiminsime, kad mes visai neturime epinių karžyginių dainų, tuo tarpu kai rusai turi gana gausų bylinų ciklą, ir mums nebedaug beliks abejonių dėl įtakos kolektyvo, susiformavusio tam tikrose klimatinėse, politinėse ir religinėse sąlygose. Jei mesime žvilgsnį į renesanso meną, jei palyginsime tokių Leonardo da Vinci ir Raffaelio kūrinius su tokiais vokiečių Dürrerio ir Holbeino paveikslais, dvelkiančiais jėga, rimtimi ir niurumu, mes pajusime vėl socialinių aplinkybių įtaką. Tik, žinoma, jų nereikia pervertinti, nes jos nėra iš esmės kuriančios.

Bet kai kas į jas taip įsižiūri, kad yra linkęs paneigti net individualųjį kūrybos momentą. Vienu tokių yra buvęs H. Taine, pro kurį negalime praeiti tylomis, kai svartome politinių, ekonominių, socialinių ir religinių veiksnių įtaką meno kūriniui. Tas žymiausias sociologinės estetikos atstovas yra pasakęs: „Holandijoj vanduo padaro žolę, kuri padaro galviją, kuris padaro sūrį, sviestą ir mėsą, kurie visi drauge su alum padaro gyventoją“. Šituo ne tiek teisingu, kiek vaizdžiu pasakymu H. Taine nori pabrėžti žmogaus priklausomybę nuo plačiai suprastų socialinių aplinkybių, nuo kurių taip pat priklausąs menas, ypač kūrinio tema, vaizdavimo būdas, stilius, žanras ir t. t.

Menas jam yra aplinkos veiksnių produktas. Tą savo deterministinę pažiūrą tiksliau jis šitaip išreiškia: „Suprasti meno kūriniui, menininkui, menininkų grupei, sako Taine[1], reikia tiksliai įsivaizduoti bendrą dvasios nuotaiką ir papročius to laiko, kuriam jie priklauso. Ten yra galutinis išaiškinimas; ten glūdi pirmoji priežastis, kuri nulemia kitas“. Tą savo griežtą ir perdėtą socialinį determinimzmą H. Taine[2] dar šitaip paaiškina: „Kaip yra fizinė temperatūra, kuri kitėjimais nulemia tokios ar kitokios augalo rūšies atsiradimą, taip pat

[1] H. Taine, Philosophie de l'Art, I, Paris, Hachette, 7 psl.
[2] Ten pat, 9 psl. ir s.

yra moralinė temperatūra, kuri savo kitėjimais nulemia vienos ar kitos meno rūšies pasirodymą. Ir kaip studijuojama fizinė temperatūra vienos ar kitos augalo rūšies atsiradimui suprasti... taip reikia studijuoti atsiradimą tokios rūšies meno, kaip pagoniškoji skulptūra arba realistinė tapyba, mistinė architektūra arba klasikinė literatūra, geidulinga muzika arba idealistinė poezija. Žmogaus dvasios vaisiai, kaip ir gamtos, teišaiškinami tik jų aplinka". Ta aplinka nėra tik dvasios nuotaika, papročiai, bet ir socialinė bei politinė santvarka, valgis, klimatas.

Tai aplinkai dar padeda rasė, kuri turi kažin ką nuolatinio ir paveldimo ir pasireiškia per fizinę žmogaus kūno struktūrą ir temperatūrą. Čia prisideda ir istorinis momentas, kuriame tauta pasireiškia laike ir kuriame tarp atskirų žmogaus veikimo sričių yra tam tikras santykis ir giminingumas. Taigi, pagal Taine rasė, aplinka ir istorinis momentas yra tie veiksniai, kurie nulemia meno kūrinio temą, žanrą, vaizdavimo būdą, stilių arba, kaip Taine kartoja, jo atsiradimą. Tai savo tezei iliustruoti ir įrodyti, jis pasirenka keturias Europos civilizacijos epochas: graikų ir romėnų senovę, viduriniuosius amžius, prancūzų absoliutinės monarchijos periodą ir naujų laikų industrializuotą demokratiją. Tačiau kada savo „Meno Filosofijoj" ima nagrinėti meną, tai visas H. Taine dėmesys ir simpatijos susikoncentruoja ties trimis meno istorijos etapais: ties antikine graikų skulptūra, ties italų renesansu ir ties flamandų - holandų renesansu.

Nuo čia galėtume pradėti sociologinės H. Taine estetikos kritiką, tačiau, kad neatrodytume šališki, nutylėję faktinę teorijos argumentaciją, turime bent reziumuoti tuos išvedžiojimus, kurie liečia jam brangiausią sritį, būtent, graikų antikinę skulptūrą.

Jai išaiškinti, anot H. Taine, reikia mesti žvilgsnį į rasę ir aplinką. Pirmiausia graikai yra arijai, gyveną maloniame įvairiame klimate; taigi jie nėra šalčio varginami ligi sustingimo, nei karščio lepinami ligi sutingimo ir apsnūdimo. Graikas nėra priverstas nei daug fiziškai dirbti, nei dykinėti, nei daug valgyti; jis, lengvai apsirengęs, gali beveik visą laiką būti atvirame ore; todėl jis yra blaivus, gana aktyvus, protingas. Galvoti ir visu kuo domėtis graiką pratina gyvenimas jūrų pakrašty, reikalas pakeliauti. Bet nei nesunkus darbas, nei kelionės neatima viso laiko — jis turi progos pagalvoti, pasvajoti, pafilosofuoti, pasidžiaugti. O džiaugtis, mylėti gyvenimą skatina jį gamta; jos grynas oras, saulės šviesa, krašto peizažo įvairumas, jūros žavumas iš tikro verčia žiūrėti į gyvenimą optimistiškai. To gyvenimo malonumo nedrumsčia nei religija, nei politinė santvarka. Graiko religija, anot H. Taine, buvo antropomorfiška, žmogiška.

natūrali; ji neuždėdavo jokių sunkių pareigų, ji pateisindavo silpnybes ir net pašvęsdavo skandalą. Valstybėje graikas buvo laisvas, pats įstatymų leidėjas. Dažnai valstybės priedermė — organizuoti spektaklius, paruošti poetinio malonumo savo piliečiams.

Džiaugdamasis laisve, graikas vis dėlto turi būti pasiruošęs ją ginti. Bet tais laikais, kada kare reikėjo stoti žmogus prieš žmogų, tada buvo svarbu, kad kiekvienas kareivis būtų atspariausias, stipriausias, vikriausias, žodžiu, tikras atletas. Reikėjo išlaikyti rasės grynumą ir sveikumą. Todėl jaunuoliai vyrai nuo pat mažens, ypač Spartoj, turėdavo grūdinti ir miklinti kūną. Jie gimnastikuodavosi nuogi, maudydavosi šaltame vandeny, gulėdavo po atviru dangum, valgydavo mažai ir greitai.

Kitose graikų valstybėse fizinis ugdymas buvo švelnesnis, bet ir ten jaunuoliai žymią laiko dalį praleisdavo nuogi besimankštindami bėgti, diską ar jėtį mėtyti, žodžiu, būti atletais, pasiruošusiais stoti į rungtynes. Tai įpratino džiaugtis gražiu žmogaus kūnu ir nesigėdyti nuogumo; Spartoj net merginos mankštindavosi beveik nuogos. Prie kūno vikrumo ir nuogumo pratino ir didžiosios tautinės šventės — olimpiados, kuriose žiūrovų minios matydavo geriausių šeimynų sūnus be drabužių, mėtant diską ir jėtį, bėgant lenktynių, važiuojant dvirate. Taip pat orkestrika arba šventųjų šokių, gražių judėsių ir pozų mokslas, reikalaudavo numesti drabužius.

Iš kitos pusės graikai buvo jautrūs grožiui, kurį laikydavo dievišku požymiu, kurį jie tiesiog garbindavo, pamatę žmoguje. Tokiu būdu, daro išvadą H. Taine: „Graikija priėjo prie to, kad iš gražaus gyvulio — žmogaus pasidarė ne tik savo modelį, bet ir savo idealą (stabą) ir garbino jį žemėje, sudievindama jį danguje". Iš šitos koncepcijos gimė statulų meilė. Kiekvienas nugalėtojas atletas turėjo teisę ją gauti.

O kiekvienas graikas labiausiai mėgo tai, ką jis buvo įpratęs matyti olimpiadose ir šventuose šokiuose, būtent tokias pozas ir formas, kurios geriausiai išreiškia jėgą, sveikatą, veiklumą.

Po ilgų mėginimų graikų menininkai išmoko pavaizduoti žmogaus kūno idealų paveikslą. Ir to gražaus kūno graikams užteko — juos įdomavo kūno laisvumas, gyvumas, plati krūtinė, gerai strėnose įaugęs liemuo, stipri gyslota blauzda, o ne kaktos platumas, ne žvilgsnio gilumas, ne sutraukti antakiai, ne dramatinis įspūdis. Todėl graikų statulos vaizduoja žmogaus veidą ramų, be išraiškos, jo kūną ramybėje, tik šiek tiek užimta nereikšmingu darbu. Tų statulų autoriai vengia aistrų ir charakteringumų vaidavimo, o stengiasi sutaurinti, iškelti abstrakčią ir gryną formą, nori, kad šventovėse spindėtų ramus baltumas tų ramių ir prakilnių paveikslų, kuriuose žmonių giminė atpažįsta savo herojus ir savo dievus, galvoja H. Taine[1]. Todėl skulptūra senovės graikams esąs tautinis ir svarbiausias menas, kurį išugdė žmogiškoji dirva, institucijos, papročiai, idėjos.

Nors H. Taine, rodos, įspūdingai aiškino tą moralinę temperatūrą, kurioj išaugo dvasinio veiklumo augalas, — nuostabioji graikų skulptūra, — tačiau jo išvedžiojimai yra pertempti

---

1 Ten pat, 72 psl. ir ss; taip pat II, 87—223 psl.

ir net aiškiai klaidingi. Pirmiausia, tie išvedžiojimai pertempti, kiek jie liečia graikų kultūros originalumą ir graikų skulptūrą.

Mat, jų kultūra nėra vien jų rasės, aplinkos ir klimato padarinys, nes nemaža graikai buvo pasiskolinę iš Rytų (iš Egipto, iš ukrariautos Kretos salos). Net H. Taine gerbėjas J. Dobilas[1] ano pozitivisto pertempimą buvo pastebėjęs sakydamas: „Graikų kultūra nėra taip savaiminga, kaip seniau manyta, ir kad jie, nors gal mažiau, bet taip pat iš kitų skolijosi". O kai dėl skulptūros, tai nuoga vyriškio figūra, istorikų teigimu, nėra graikų kilmės, bet pasiskolinta iš Egipto, tik paskui jau pačių graikų ištobulinta ligi to, kad išnyko egiptiškas primityvizmas, vertikalinis sustingimas ir iškilo visas kūno lankstus gyvumas. Vadinas, vyrų nuogumas skulptūroj yra atneštinis, o ne savas. Antra, graikų skulptūroj moteriška nuoga figūra ryškiau pasirodo ne žydėjimo, bet dekadencijos laikotarpy. Pats žymiausias graikų išgarbintas skulptorius Phidias nėra parodęs moteriškų figūrų, — nei deivių, nei šiaip moterų, — be drabužių; jis kartais net vyriškus pavidalus, kaip raitelius Parthenono frizėj, stengiasi pridengti. Pagaliau perdeda H. Taine ir tada, kai įrodinėja, jog graikų skulptūroj veido išraiška neturi reikšmės. Ji yra bereikšmė V amž. pradžioj Myronui ir Polykletui, jau reikšmingesnė Phidijui, bet didelės reikšmės veido išraiška ir vidinis gyvenimas įgauna Praksitelio epochoj (pradedant IV amžium) ir vėliau.

Šitos istorinės H. Taine'o klaidos atrodo menkos, palyginus su principine — noru išaiškinti meną socialinėmis aplinkybėmis, vadinamąja moraline temperatūra, beveik visai užmiršus kūrėją. Juk daug tūkstančių graikų gyveno toj pačioj aplinkoj ir toj pačioj visuomenėj, tačiau tik keliolika ar keliasdešimt jų tebuvo skulptoriai ir niekas kitas jų neprilygo Phidijui ar Praksiteliui. Kodėl neprilygo, nors ta pati moralinė temperatūra veikė, selekcionavo? Kodėl Praksitelis, Skopas ir Lysipas sukūrė skirtingų nuotaikų ir formalinių tendencijų skulptūras, nors visi buvo tos pačios rasės, klimato, tų pačių institucijų veikiami ir to paties (IV) amžiaus vaikai? Tai jau rodo, kad meno kuriamoji preižastis nėra aplinka. Ja yra individuali kūrybinė žmogaus asmenybė, o ne moralinė temperatūra, nors ji gali turėti reikšmės.

---

[1] J. Dobilas, Ar paseno Tenas? Kaunas, 1927, 31 psl.

Šitą pagrindinę H. Taine klaidą yra pastebėję net jo linkmės filosofai materialistai. Antai, prancūzų marksistas Jean Jaurès[1] netiesiog šitaip kritikuoja H. Taine'ą: „Nors žmogus gyvena pirmiausiai žmonijoje, sako jis, nors jis yra veikiamas ypač socialinės aplinkos nuolatinės apsupančios įtakos, bet jis taip pat gyvena juslėmis ir dvasia platesnėj aplinkumoj, kuria yra pati visata... Labai dažnai žmogaus protas atsiremia į socialinę sistemą, kad ją palenktų ir jai atsispirtų". Dar ryškiau už tą socialistą prieš H. Taine pasisako Emille Mâle[2], vienas žymiųjų kolektyvinio meno — vidurinių amžių katedrų — tyrinėtojas, pabrėždamas: „Mes mielai tikime, kad didysis vid. amžių menas yra kolektyvinė kūryba, ir šitoj koncepcijoj, reikia pripažinti, yra didelė tiesos dalis dėl to, kad menas išreiškia Bažnyčios mintį. Bet šita mintis įsikūnija keliuose pranašesniuose žmonėse. Ne minios kuria, bet individai... Jeigu mes geriau pažintume istoriją, mes kiekvienos naujenybės pradžioje rastume didelį intelektą".

O mūsiškis J. Dobilas, kad ir gerbdamas H. Taine, vis dėlto kartkartėmis apgailestauja kūriamojo asmens paneigimą; H. Taine į kūrybos esmę giliai siekęs, bet „ją vaizduojasi sau perdaug mechanišką. O šitoji klaida tiek stambi, kad ji pusę vertės jo teorijai atima. Jis arba visai nemato žmogaus, arba labai jau determinuotą, sako J. Dobilas-Lindė[3]. Arba vėl: „Jo didžiausia yda yra tai ta, kad jam tas žmogus taip tarp tos aplinkumos, aplinkybių ir rasės ypatumų ir ypatybių susimaišo, sujunka, jog jis jam beveik visai išnyksta iš akių", sako tas pats autorius.

Taip silpnai atrodo pats kertinis H. Taine teorijos punktas. O jeigu būtų reikalo kritikuoti jo antraeilius dalykus, tektų nurodyti, kad jis ne visų epochų meną nagrinėja, o jame beveik tik dvi rūšis temato — skulptūrą ir tapybą; nuošaliau palieka literatūros, ypač muzikos kūrinius. Rastume ir daugiau siaurumų, netikslumų[4].

---

[1] Histoire Socialiste cituota F. Challaye, L'Art et la Beauté, 22 psl.

[2] E. Mâle, L'Art religieux au XII siècle en France, Paris, Colin, 151 psl.

[3] J. Dobilas, Ar paseno Tenas? 22 psl. ir 36 psl.

[4] H. Taine'o meno filosofiją išdėsto ir įvairiais atžvilgiais sistemingai įvertina J. Eretas, Hyppolite'o Teine'o „Meno filosofija". Logos 1929 m. Nr. 1, Kaune.

Todėl H. Taine teoriją, mėginančią išaiškinti meno kūrinių atsiradimą aplinka, šiandien uoliai teremia tik tie marksistinių materialistinių pažiūrų žmonės, kuriems toks aiškinimas reikalingas partiniais sumetimais. Rimtesni sociologinės estetikos atstovai tokie, kaip Ch. Lalo, visuomeninių veiksnių reikšmę meno kūriniui šiandien jau kitaip formuluoja. Taine'o uniformiškumas jam jau nėra priimtnas. Ch. Lalo[1] jau pripažįsta ir individualią kūrėjo reikšmę, sakydamas: „Individui beveik iš esmės priklauso iniciatyvos ir įvykdymai tiek kolektyvinėj organizacijoj, tiek kolektyvinėj evoliucijoje; bet tai priklauso ne individui kaip tokiam, t. y., kaip nepriklausomam nuo visų kitų, bet kaip suvisuomenintam individui, iš anksto prisigėrusiam dvasios to kolektyvo, į kurį jo iniciatyva bus nukreipta, išreiškianti tą dvasią, patenkinanti tos aplinkos reikalus tik dėl to, kad jis pats juos ryškiai pajaučia". Sulig Ch. Lalo individe susitinka dvejopos tendencijos — individualios ir kolektyvinės, kurios stoja prieš vienos kitas ir kurios viena kitą veikia grįžtamai.

Ir iš tikro, kaip jau matėme iš pavyzdžių, reikia sutikti su Ch. Lalo, kad visuomenė ar visuomeninė aplinka veikia kūrėją ir pasireiškia meno kūriny. Bet kaip? — Tam reikalui pasekime paskui Ch. Lalo, kai jis išskaičiuoja visą eilę anestetinių ir estetinių veiksnių, kurie vienaip ar kitaip daro įtakos kūriniui. Pirmiausia, daug reikšmės turi materialinės sąlygos. Antai, klimatas padaro tai, kad vienos architektūrinės formos labiau tinka pietų kraštams (plokšti stogai ir terasos), kitos — šiaurės kraštams, (pav. statūs aukšti stogai). Naujųjų laikų geležies betono atradimas vėl duoda kitokesnių architektūrinių galimybių, negu plyta ir akmuo. Amatai taip pat nelieka be įtakos: laivininkystė, laukų darbai, bendras audimas, pav., veikia į dainos ritmiką ir melodiją.

Toliau eina socialinė ir politinė santvarka. „Visuomenė reikalauja ir gamina kitokį meną pagal tai, ar ji yra verginė ar monarchinė, ar aristokratinė, ar buržuazinė, ar demokratinė", sako Ch. Lalo. O nuo savęs pridėtume, kad menui tarpti yra reikalingas tam tikras ekonominio gerbūvio laipsnis. Tam tikroj visuomenėj arba atskiruose jos sluoksniuose, kur žmonės neturi žmoniško pragyvenimo minimumo, gali būti tik neišvystytos meno apraiškos, bet menas ten negali suklestėti, nes

[1] Ch. Lalo, L'Esthétique. Paris, Alcan, 74 psl.

jam kurti reikia specialaus atsidėjimo ir taip pat reikia žmonių, kurie būtų patenkinę būtinus aktualius reikalus ir turėtų šiek tiek laiko ir lėšų paskirti tam tariamam liuksusui - menui, kuris padaro gyvenimą pilnesnį ir tobulesnį, bet nėra aktualiai būtinas. Todėl menas priklauso ir nuo ekonominių sąlygų.

Religinės institucijos taip pat daro įtakos. Nebuvimas plastinio meno senovės žyduose paaiškinamas religinių įsitikinimų organizuota disciplina. Neoromaninio ir neogotinio stiliaus apraiškos XIX amžiuje yra Bažnyčios įtakos rezultatas. Nuo savęs galėtume pridėti, kad baroko meno stiliaus paplitimas, ypač Vokietijoje, nėra visai išaiškinamas be jėzuitų ordeno veiklos. Taip pat vienokia ar kitokia (poligaminė ar monogaminė) šeimos organizacija, sulig Lalo, veikianti meną. Antai, XIX amž. pabaigos prancūzų literatūra esanti viengungių padaras. Ir šiaip, stengdamiesi atsipalaiduoti nuo monogaminės šeimyninės disciplinos, autoriai mėgstą vaizduoti siužetus su laisvąja meile, kuri anas jų aspiracijas patenkinanti.

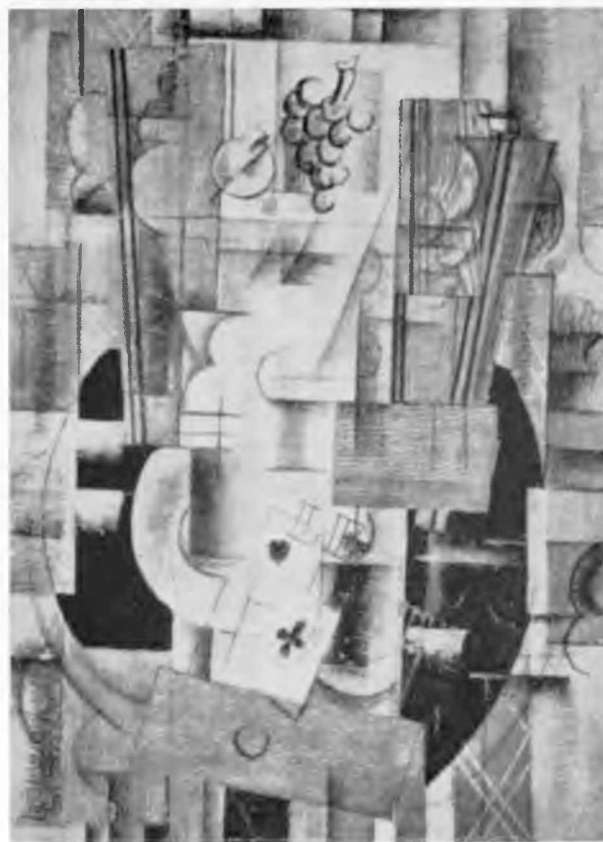
Toliau Lalo nurodo, kad didelės reikšmės menui turi publika, kuri vienus autorius ir jų kūrinius iškelia, išaukština, kitų nepripažįsta ir pasmerkia. Yra plati publika ir yra aristokratinė arba rinktinė gero skonio publika. Vienai ar kitai, arba abiem drauge menininkas daugiau ar mažiau sąmoningai stengiasi patikti ir jų interesus suprasti. Menininkas taip turi elgtis, nes reikalaudama sau patinkamo meno, publika taiko sankcijas. „Estetinės, kolektyvinės sankcijos, sako Ch. Lalo[1], yra garbė, reputacija, pasisekimas, arba priešingai — nepasisekimas, užmiršimas, pajuoka. Net labiausiai individualistinį menininką, kuris manosi kurią̧s tik sau, tos sankcijos veikia sąmoningai arba ne. Pirmalaikis ir, be kito ko, net iliuzorinis jų įsivaizdavimas yra galingiausias akstinas kiekvienam menininkui, vertam to vardo“.

Nors publikos sankcijos, kurias ji reiškia tylėjimu, plojimais, viešais ar privačiais kritikų sprendimais, stipriai veikia kūrėjus, versdamos pasirinkti daugiau vienokį ar kitokį žanrą, temas, vaizdavimo būdą ir net techniką, tačiau jos nėra visagalios, kaip linkęs yra teigti Lalo. Jos nėra visagalios, kaip ir mada, kuri iš autoriaus taip pat reikalauja sau duoklės. Tiek publikos sankcijoms, tiek mados reiškiniams labiausiai yra

[1] L'Esthétique, 82 psl.



24. M. K. Čiurlionis: Jūros sonata (andante, 1908)



25. G. Braque: Vaisinė (compotier, 1913)

jautrūs antraeiliai, trečiaeiliai menininkai, kurie instinktyviai jaučia, kad nepajėgs užimponuoti kūrybiniu pajėgumu ir originalumu nei savo laiko visuomenei, nei būsimoms kartoms. Didieji genijai, kaip tik yra madų ir tradicijų laužytojai ir jie ne iš karto priverčia visuomenę save pripažinti.

Menininką veikia, o per jį meno kūriny pasireiškia, įvairių menininkų susigrupavimų, mokyklų, srovių aspiracijos. Ypač vienu asmenimi neišaiškinami žymieji epochiniai meno sąjūdžiai ir jų evoliucijos. Todėl Ch. Lalo[1] sako: „Plačios meno evoliucijos nėra individualinės, bet visuomeninės. Jokia asmenybė, kad ir kaip geniali ji bebūtų, negali sukurti iš esmės kolektyvinio ir tarptautinio sąjūdžio, kaip buvo klasicizmas arba romantizmas, gotikos, renesanso arba moderninis stiliai. Ji gali tik uždėti savo asmeninę žymę ant visuomeninės kilmės vaisiaus". Ir su šita nuomone galėtume sutikti pridėję, kad tie didieji meno sąjūdžiai, pagimdę istorinius stilius, yra susiję ne tiek su visuomeniniais, ekonominiais, politiniais sąjūdžiais, bet gal daugiau su ideologiniais - pasaulėžiūriniais. Kolektyvi pasaulėžiūrinė nuotaika, vienos epochos ir tautos santykiavimas su pasauliu ir gyvenimu arba, kitaip tariant, pasaulėjauta veikia menininkus tam tikra kryptimi ir nejučiomis priverčia sukurti tokius stilius, tokias meno formas, kurios patenkina kolektyvo aspiracijas, vis dėlto nenuslopindamos paties kūrėjo individualumo.

Su šita pastaba galėtume baigti Ch. Lalo sociologinės estetikos dėstymą, jei jis kolektyvinei visuomenei nepriskirtų galutinių estetinių normų teisės. Todėl iškyla e s t e t i n ė s k ū r i n i o v e r t ė s n e p r i k l a u s o m y b ė s, arba priklausomybės klausimas. Pagal Lalo, meno kūrinys tada lieka estetiškai vertingas, kada jį visuomenės kolektyvas pripažįsta. Iš čia garsi jo tezė: „Nėra meno be vertybės ir nėra vertybės, kuri nebūtų visuomeninė[2]". Tas pasakymas rodo, kad perdaug įsižiūrėjęs į visuomenės reikšmę meno kūriniui, Ch. Lalo paneigia objektyvią visuotinę meno kūrinio vertę. Ir tai jis patvirtina šitokiu posakiu[3]: „Taigi architektūrinis grožis nėra „auksinė proporcija" teoretiškai tinkanti visur, tai yra... arba pilnacen-

---

1 Ten pat, 97 psl.

2 Cituota pagal M. d e W u l f, L'Oeuvre d'Art et la Beauté, Paris, Alcan, 1920, 63 psl.

3 Esthétique, 73 psl.

trinis lankas arba laužta arka, banguotos ar tiesios moderniųjų stilių linijos, simetrija arba tam tikra dissimetrija pagal evoliucijos p r i t a r i m ą (mano pabr.), kurio nereikia vadinti universaliniu, nors ir laisvu, bet kolektyviniu, nes jis sankcionuotas". Bet, iš šito principo išeinant, kiekviena naujenybė mene turėtų būti nevertinga. Arba, kitaip sakant, stipriausi kūriniai, kuriuos visuomenė ne iš karto supranta, turėtų būti neestetiški. Maždaug taip Lalo[1] ir galvoja, sakydamas: „Naujenybės nėra gražios, bet jos tokiomis pasidaro. Prieš užimponuodamos, kaip idealas, jos visų laikomos yra bjauriomis, išskyrus autorių".

Be abejo teisinga yra manyti, kad visuomenės pritarimas suteikia kūriniui tam tikro prestižo ir kad naujenybė gali iš karto atrodyti keista; tačiau tai nereiškia, kad dėl visuomenės pritarimo ar nepritarimo kūrinio estetinė (ne piniginė) vertė didėtų ar mažėtų. Matuoti dailiojo meno kūrinio vertę net būsimos publikos pritarimu, kaip daro Lalo, yra rizikinga; juo labiau pavojinga tai, žiūrint amžininkų, nes palieka teisę vadintis šedevru kiekvienam šlamštui, kuris susilaukia plojimo. O tai reiškia ne tik labai reliatyvų, bet ir atbulą kelią kūrinių vertinime. Iš tikrųjų, juk plačioj visuomenėj užimponuoja kaip tik menkesnės vertės kūriniai. Cirkinė klounada arba vulgarus farsas plačiose masėse visada susilauks didesnio pritarimo, negu estetinė psichologinė komedija, kuria gėrėsis nusimanąs žmogus. Taip pat menkavertė operetė visada susilauks didesnio plojimo, negu R. Wagnerio „Tanhäuser", ar „Lohengrin", ar „Tristan und Isolde", nors šių pastarųjų didelės vertės joks nusimanąs žmogus nedrįs lyginti net su geriausia operete. Nevienas valsas ar tango plačios publikos yra visada labiau vertinami, negu Beethoveno, Brücknerio, ar Čaikovskio simfonijos. Jau šitie pavyzdžiai rodo, kaip reliatyvus yra visuomenės pritarimas ir kaip klysta Ch. Lalo meno kūrinio kriteriju laikydamas nežinia kokios visuomenės pritarimą.

Lalo klaida dar labiau aiškėja prisiminus, kad žmonės gėrisi dailiojo meno kūriniais, kurie nieko bendro neturi nei su gyvenamąja epocha, nei su tautos ar luomo aspiracijomis. Nors Graikijos klestėjimo amžius su savo religija ir papročiais seniai

---

1 Les sentiments esthétiques, 253 psl., cituoti M. d e W u l f, L'Oeuvre d'Art et la Beauté, Paris, Alcan, 67 psl.

yra dingęs praeities miglose, tačiau graikų genijaus sukurti ir išlikę architektūros ir skulptūros paminklai mus žavi savo grožiu ir įkvėpia ne vieną menininką. Nors vidurinių amžių feodalinė luominė santvarka mums yra visai svetima ir giliai istorijos dulkėmis apnešta, tačiau tos epochos šedevrai stebina žiūrovą savo estetine gyvybe.

Nors Liudviko XIV epochos perukuoti didikai ir išdidžios puošnios damos į pelenus pavirto, tačiau J. Racine tragedijos, Molière komedijos tebėra vertinamos ir šiandien, o tais laikais garsi Chapelain'o poema „La Pucelle", H. d'Urfé „Astreja" ir Quinault'o tragedijos, yra užmirštos ir beveik nebepaskaitomos. Tai mums sako, kad meno kūrinio estetinė vertė turi objektyvius pagrindus, kurie nepriklauso nuo publikos pritarimo arba nepritarimo.

Tačiau mūsų susidomėjimą praeities dailiojo meno kūriniais ir estetinį jų vertinimą Ch. Lalo[1] laiko iliuzija, sakydamas: „Natūrali iliuzija mums liepia priskirti pastovią ir absoliučią vertybę tam, kas realybėje teturi kintamą ir daugiau ar mažiau asmeninę vertę. Todėl visa tai, kuo mes žavimės praeities technikose, mums atrodo, kad net tais laikais, kada jos gyvavo, visada turėjo tą pačią ir nekintamą vertę, kokią jai priskiriame šiandien, ir negalėjo vaizduoti kitos. Tuo tarpu mes gyvename periode, kuris tam tikrais atžvilgiais ir tam tikriems menams be abejo yra dekadencijos amžius, ir kuris, kaip daugelis dekadencijų, yra be galo eklektiškas iš dalies dėl istorijos teisėtos meilės, iš dalies dėl labai apgailėtinos stokos savo paties savybingumo ir nebuvimo stipriai ir vyriškai pabrėžto skonio. Ir todėl, kai mes gana gerai įvertiname greta vienas kito ir tuo pačiu titulu gotiškus baldus ir Liudviko XV saloną, prancūzų sodą ir anglų arba kinų parką, gregorianišką gradualą, polifoninį motetą, operos ariją arba simfonijos adagio, indišką pagodą, graikų šventnamį, gotinę katedrą, renesanso stiliaus rūmus, greta mūsų moderninio stiliaus namų, tai mes, kaip reikiant, nepagalvojame, kad skonis kiekvienos tų generacijų, kurios leido gyventi šitoms įvairioms meno formoms, buvo daug ryžtingesnis ir ekskliuziviškesnis negu mūsiškis".

Gal būt, kad kai kuriais atžvilgiais mes gyvename dekadentišką išsigimstantį periodą, kada stinga stipraus asmenybės

---

[1] Cituota ten pat, 70 psl. ir s.

jausmo; gal būt, kad mes kiek esame eklektiški dėl praeities meilės; tačiau iš Ch. Lalo samprotavimų neaišku, kodėl ne visus praeities dailiojo meno kūrinius vienodai vertiname. Kodėl Thomas Corneille tragedijas esame visai užmiršę, nors kai kurios jų XVII amž. yra turėjusios beveik tokį pat pasisekimą, kaip jo brolio Pierre Corneille kūriniai, kuriais mes ir dabar gėrimės? Kodėl šiandien džiaugiamės Shahespeare šedevrais, tuo tarpu kai kaikurių jo amžininkų nė vardų neprisimename?

Taip pat klysta Ch. Lalo, sakydamas, kad tik mūsų laikų žmonės gėrisi ir vertina praeities meno kūrinius. Užteks čia prisiminus, kad senovės graikų menu ir literatūra už mus labiau žavėjosi romėnai, įvairių tautų renesansininkai, prancūzų klasikai, kurių ir pats Ch. Lalo nelaiko dekadentais, bet klestinčio, originalaus meno atstovais. Taip pat ir vidurinių amžių gotikos šedevrus pirmiausiai iš naujo įvertino ne mūsų laikų dekadentai ir archeologai, bet XVIII amž. pabaigos ir XIX amž. pradžios romantikai, kurie iš esmės buvo menininkai, ne vienu atžvilgiu atgimdę meną. Taigi, visai nereikia būti eklektišku dekadentu, nei eruditu, nei archeologu, kad galėtum džiaugtis estetiškai praeities meno kūriniu.

Antra vertus, galima turėti prieš akis ir mūsų laikų meno kūrinį, kuris byloja apie dabarties rūpimus dalykus, bet kuris žmonių estetiškai menkiau įvertinamas negu tariamai miręs senesnės epochos šedevras. Tai mums dar kartą liudija, kad dailiojo meno kūriny yra kažin kas objektyvaus, pastovaus ir vertingo, kas nepriklauso nuo publikos švilpimo ir plojimo. O tai yra žmogiškos idėjos vertingumas, meninis grožis, menininko kūrybinės asmenybės pasireiškimas. Todėl M. de Wulf[1] teisingai sako, kad: „Moralinis herojizmas ir meninis grožis turi sau amžiną jaunystę. Siela juos sveikina ir brangina visur, kur tik juos sutinka".

Tiesa, publikos pritarimas gali būti tam tikru kūrinio vertingumo ženklu. Bet tai tėra tik reliatyvus ženklas, o ne vertybė. Taip pat galime sutikti, kad numatomos publikos sankcijos kūrybos metu gali stipriau ar silpniau autorių paveikti, bet tai visai nereiškia, kad dėl to meno kūrinys pasidarytų estetiškai vertingesnis. Tikros estetinės vertės dailusis kūri-

[1] Ten pat, 70 psl.

nys yra tiek tepriklausomas ir galingas, kad net pajėgia atsverti nepalankius publikos kapryzus bei prietarus ir galutinai priverčia ne tik save pripažinti, bet ir gėrėtis.

Atmesdami Ch. Lalo tezę apie kūrinio estetinės vertės priklausomybę nuo visuomenės pritarimo, vis dėlto sutinkame, kad į meno kūrinį daro įtakos materialinės sąlygos, politinė ir socialinė santvarka, religinės organizacijos, pasaulėžiūra, tautos tradicijos, laiko mada, publika, meno draugijos, nors ir nevienodame laipsny. Tačiau ypač reikia sutikti su Ch. Lalo, kai jis teigia, kad istorinių stilių nėra galima suprasti be plačių visuomenės sąjūdžių.

Bet iškėlus visuomenės reikšmę stilių susiformavimui, savaime peršasi klausimas, kas yra s t i l i u s. Ir reikia pripažinti, kad to termino prasmė nėra taip jau aiški, nors ją ir dažnai vartojame. Žodžiu „stilius" romėnai vadindavo aštrų įrankį, su kuriuo rašydavo, įbrėždami raides. Vėliau nuo įrankio tas terminas teko rašysenai ir pagaliau rašymo būdui, kuris charakteringas vienam ar kitam rašytojui. Kai sakome, kad tas žmogus stilingai rašo, suprantame, kad jo vartojamos išsireiškimo priemonės nėra banalios ir pilkos, kurios galėtų pritikti bet kuriam raštininkui; bet suprantame, kad jos yra jam charakteringos jo raštuose, kad jos pareiškia rašantį, esant skirtingą nuo kitų, kiek kitaip jaučiantį, kiek kitaip galvojantį ir tai sugebantį išreikšti. Taigi, kai kalbame apie rašytojo stilių, paprastai turime galvoj rašytojo individualią techniką ir šita prasme stilius yra ne kas kita, kaip vienam autoriui charakteringų išsireiškimo (arba vaizdavimo) priemonių suma, sutinkama įvairiuose jo kūriniuose (nors kiekvienas jų gali turėti dar savų).

Bet stilius gali būti ir plačiau suprastas. Kai sakome Raffaelio stilius, Rubenso stilius, Beethoveno stilius, Wagnerio stilius, turime galvoj ne vien tiems autoriams charakteringas technikines priemones, bet taip pat jų vaizdavimo būdą, kuris atsako tam tikrai pasaulėjautai - pasaulėvaizdžiui. Juk kada, pavyzdžiui, klausome R. Wagnerio muzikos, mes pastebime ne tik jo chromatinę techniką, mes dar jaučiame palinkimą į kilnybę, į begalybę, kas sudaro tam tikrą įtempimo įspūdį, kuris, rodos, pasiruošęs ištrūkti iš trapių formų ir jas suskaldyti. O tai atskleidžia autoriaus gera prasme sentimentalinį vaizdavimo būdą ir dinaminį ekspresionistinį pasaulėvaizdį. Jei mes šito-

kias ypatybes pastebėtume tik kokiame nors viename veikale, tai, be abejo, neturėtume teisės jų vadinti autoriaus stiliaus ypatybėmis; bet kada jas sutinkame ne tik „Tanhäusery“ ir „Lohengrine“, bet taip pat „Siegfriede“, „Tristane ir Isoldėje“ ir „Parzifaly“, tada jas galime laikyti Wagnerio stiliaus požymiais.

Stiliaus požymiais laikyti ne vien technikines priemones, bet ir vaizdavimo būdo ypatybes duoda teisės gana platus J. Volkelto stiliaus aptarimas. Pagal jį stilius yra tos pačios formos vieningumas, sutinkamas daugybėje įvairių individualių kūrinių[1]. Vadinas, kada mes turime visą eilę įvairių meno dalykų, kuriuose randame tos pačios formos ypatybių, kurios net atrodo tapatingos, tada galime sakyti, kad jie yra vieno stiliaus. Ir iš tikro, kada žiūrime vieno autoriaus kūrinius, susekame tam tikrų technikinių priemonių vieningumą. Bet be to, dar juose dažniausiai pastebime ir vaizdavimo būdo vieningumą, kuris galų gale atsiremia į autoriaus pasaulėjautą. Taigi, dviem atvėjais rastas formos vieningumas tarp daugybės individualių to paties kūrėjo formų duoda mums dar daugiau teisės kalbėti apie tą patį stilių, būtent vieno ar kito žymaus autoriaus stilių, kurį stengiasi pasekti menkesni menininkai. Todėl ir tenka išgirsti, kad toks ir toks rašo Schillerio stiliuje, o šis arba anas tapo - piešia Raffaelio ar Cézanne stiliuje, nors tai ir nėra pagyrimas tiems, kurie svetimu drabužiu velka savo beveik negyvą vaiką.

Bet tarp įvairių meno kūrinių galima pastebėti vienos meno srities formalinių ypatybių kitoj meno srity. Kas, sakysim, esminga tapybai (kaip spalvų niuansai, jų išsiliejimai ir užsiliejimai, kurie šviesos ir šešėlių žaidimu suteikia pavidalų kontūrams minkštumo ir miglotumo), tai gali pasireikšti skulptūroj. Tada jos figūrose matyti nepastovių prabėgamų momentų vaizdavimo su judėsio bangavimais, su muskulų pabrėžimu, su kūno minkštumo iškėlimu, su šilkiniu odos švelnumu, žodžiu, su visu tuo, kas duoda progos žaisti šviesai ir susidaryti šešėliams. Šitame atsitikime galima kalbėti apie tapybinį stilių skulptūroj. Tokio tapybinio stiliaus skulptoriais gali būti laikomi Bernini ir Rodin (žiūr. pav. 3).

---

[1] J. Volkelt. System der Aesthetik. III. München. 1925², 303 psl.

Bet tapybinių formos elementų galime rasti ir įvairiuose architektūros kūriniuose, pav., vėlybosios arba liepsnojančios gotikos katedrose ir baroko bažnyčiose su gausių elementų mirguliavimu, su vingiuotų, neramių, lyg neužbaigtų linijų įvairumu. Šiame atsitikime turime tapybinį stilių architektūroje. O kada tapytame paveiksle pastebime žmonių kūniškumo, tūrio pabrėžimą, erdvės, perspektyvos iškėlimą, judesio sujungimą su ramybe, spalvų ir šešėlių panaudojimą kūnų modeliavimui, tada galime kalbėti apie skulptūrinį stilių tapyboje, nes kūniškumas, tūris, tam tikra ramybė charakteringa skulptūrai. Taip pat skulptūrinio arba plastinio stiliaus galime rasti ir architektūroje.

Taigi, šitą vienos meno srities formų pasireiškimą kitose meno srityse kai kas ir laiko tikraisiais meno stiliais. Antai, toks rimtas meno žinovas, kaip H. Lützeler[1] į tektoninį, plastinį-skulptūrinį ir tapybinį stilius žiūri, kaip į pagrindinius meno stilius, ir juos nagrinėja įvairiausiais atžvilgiais, kaip stilių ritmikos, taip ir jų santykių su tikrove, su juslingumu ir dvasingumu, su religija ir kitokiais atžvilgiais.

Bet stiliaus vardas kai kurių meno teoretikų duodamas ir tam, kas galėtų būti vadinama menine kryptimi arba vaizdavimo būdu. Kada, nenusižengdami kūrybiniams principams, autoriai duoda daugiau reikšmės vienam ar kitam kūrybinių santykių elementui, kuris atsispindi įvairiuose meno kūriniuose tomis pačiomis formalinėmis ypatybėmis, tada turime realistinį ir kilnybinį (idealistinį), racionalųjį ir gaivalinį (elementarųjį), objektyvųjį ir subjektyvųjį ir kitus stilius. J. Volkelt mano, kad tik apie šitaip suprastus stilius tereikia kalbėti estetikoj. Pripažindami jiems reikšmę atskiriems kūriniams suprasti, esame apie juos plačiau kalbėję kitoj vietoj, manydami, kad juos tenka geriau vadinti vaizdavimo būdais, nes jie yra susiję su individualia autorių pasaulėjauta. Atrodo, kad stiliui geriau rezervuoti tokią prasmę, su kuria visi galėtų sutikti.

Iš tikro teisingai pastebi E. de Bruyne, kad toks J. Volkelto vadinamas realistinis - tikrovinis stilius neturi nieko bendra su tuo, kas visų įprasta vadinti stiliumi. Juk realizmo, apie kurį kalba J. Volkelt, galima rasti daugely stilių — jo sutinkame ir pas graikų klasikus, ir renesanso mene, ir nauja-

---

[1] H. Lützeler, Grundstile der Kunst, Berlin-Bonn, Dümmler.

jame klasicizme, ir realizme, ir impresionizme, ir dar kitur. Todėl stiliaus terminui geriau duoti tokią prasmę, kokią suteikia žmonės, kai kalba apie romaninį, gotikinį, renesansinį, klasikinį, barokinį stilius. Tiesa, kad šitie istoriniai stiliai yra ypač svarbūs meno istorikams, nes jie yra nevisuotiniai, o aiškiai susiję su tam tikra epocha ir tauta, su jos vartojama medžiaga statybai; tačiau tai nereiškia, kad meno filosofijoj nereiktų svarstyti klausimo, kaip tuos stilius reikia aptarti, suprasti ir jų kilmę nustatyti.

Nesistengdami iš esmės charakterizuoti, koks yra gotikinis, renesansinis ar barokinis stiliai, pamėginkime vienam ar kitam jų taikinti J. Volkelto bendrą stilių aptarimą, pagal kurį tai esąs tos pačios meno formos pasikartojimas įvairiuose atskiruose meno kūriniuose. Ir iš tikro, pažvelgę į XIII amž. gotikos katedras, pastebime, kad daugumai problemų išspręsti to laiko menininkai vartoja maždaug tas pačias technikines priemones. Antai, svarbiausia architektūros problema — skliautas — vienodai sprendžiama visų vidurio Prancūzijos (Ile de France) architektų, tačiau ta grynai technikinė formos ypatybė neduoda teisės aptarti visą stilių, nors kai kas taip elgiasi (A. Fabre ir H. Focillon).

O šitaip negalima daryti, nes kartais viena technika neiškelia esmės. Antai, gotiniam stiliui atrodo charakteringi laužtų arkų skliautas ir jas kryžmais jungiantieji nervai arba ogivos, bet jų buvimas statiny nebūtinai duos gotiką. Antai, matematiškai technikinėmis problemomis norįs išaiškinti gotiką A. Fabre[1] pats pripažįsta, kad laužta arka anksčiau yra sutinkama Oriente, o skliautų kryžminės nerviūros - ogivos — Lombardijoj. Tačiau šitos vienos technikinės formos ypatybės, charakteringos gotikai, neduoda stiliaus. „Pirmosios lombardų ogivos nieko nedavė Italijoj, pastebi H. Focillon[2]. Ogivų stilius susidarė kitur". O jam kitur susidaryti davė progos atsakanti visuomenės nuotaika. Bet tai reiškia, kad ta pati formos ypatybė nebūtinai turi vieną prasmę.

Tai sakydami, jau ir pripažįstame J. Volkelto plačios stiliaus aptarties silpnumą, būtent, kad vienos formalinės ypatybės pasikartojimo daugybėje įvairių kūrinių ne visada užtenka

[1] A. Fabre, Pages d'art chrétien, Paris, 1926, 20 psl.
[2] H. Focillon, Vie des Formes, Paris, Laroux, 11 psl.

stiliui aptarti, ypač istoriniam. Reikia surasti tų pasikartojančių ypatybių kaip galima didesnį skaičių, o suradus, reikia klausti, kas tomis ypatybėmis buvo norėta pasakyti, ko siekta, kaip teisingai sako E. de Bruyne[1].

Jei neklausime, ko norėta, gali atsitikti, kad kūrinį priskirsime tam tikram stiliui, nors jis iš tikrųjų gali neturėti jokio stiliaus, kaip dažniausiai būna su šių laikų gotinėmis arba barokinėmis bažnyčiomis. Jose galima rasti formos bruožų, kokių sutinkame gotikos arba baroko katedrose, tačiau dažniausiai jos yra tuščios kopijinės schemos, kurioms stinga laikotarpio dvasios; dažniausiai jos neatskleidžia anų epochų pasaulėvaizdžio - pasaulėjautos, kurią sutinkame tikrų stilių architektūriniuose kūriniuose.

Taigi, norint nustatyti kokio nors meno objekto stilių, neužtenka iškelti charakteringus technikos bruožus, reikia aptarti ir kokią pasaulėjautą jis atskleidžia, su kokiais pasaulėžiūriniais ir visuomeniniais sąjūdžiais yra susijęs, kokioje epochoje ir kokioje tautoje jis yra išaugęs.

Toliau reikia studijuoti pačią epochą, jos aspiracijas, jos visuomeninius ir ideologinius sąjūdžius, nes tik jie nemaža paaiškina įvairių formų prasmę. Mat, forma gali būti skaitoma įvairiais būdais, kaip pastebi H. Focillon[2], nors ir nori stilius suprasti grynai techniškai. Betyrinėdami XIII am. prancūzų vidurio gotikos ypatybes, gal būt, prisiartiname prie to laiko idealistinės pasaulėjautos; bet kai norime žinoti, kodėl ta gotika yra tokia logiškai nuosekli ir drauge žaismingai lengva, mes negalime tenkintis konstrukcine logika, o turime tai aiškinti iš dalies prancūzų tautos racionalumu ir gracijos, lengvumo meile, o iš dalies pačios epochos pasaulėžiūrinės sistemos logišku nuoseklumu.

Kai geidžiame suprasti, kodėl gotinė katedra taip galingai, su vidaus jėga, stiebiasi į viršų, hierarchiškai vienybei palenkdama visas dalis, o viduje visą nukreipdama į did. altorių, esantį viršutinėje kryžmos daly (chore), mes vėl turime šauktis to laiko žmonių pasaulėžiūros, kurios aukščiausioj centrinėj vietoj stovi Dievas, pasaulio Viešpats; turime aiškinti taip pat to laiko feodaline hierarchine visuomenės santvarka, kurios apačioj sto-

---

1 Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 143 psl.

2 Ten pat, 5 psl.

vėjo liaudies luomas, o viršuj Bažnyčios ir valstybės galvos, kurių valdžios galia abiem tenka iš pasaulio Sutvėrėjo ir Atpirkėjo.

Jei norime suprasti giliaprasmį simboliškumą ir idealizmą, kuriuos atskleidžia gotikinė katedra, turime šauktis visuomeninės nuotaikos. Ji, pasirodo, visus pasaulio reiškinius aiškino galutinio žmogaus tikslo ir žmonijos išganymo istorijos šviesoje; ji tuo laiku buvo taip uždegta religinio entuziazmo, kad ne tik paprastų liaudies žmonių minios, bet ir kilmingi bajorai vilko akmenų gabalus statomai bažnyčiai, o įvairios suklestėjusių miestų korporacijos ir patys miestai rungtyniavo tarp savęs, skirdami didžiules sumas Dievo namams, savo pamaldumo ir pasididžiavimo simboliui.

Kai turi prieš akis, kad tryliktasis amžius buvo Prancūzijoje vidurinių amžių viršūnė, kada visi luomai buvo išryškėję, bet sujungti vienos religijos ir sustiprėjusios karališkos valdžios, kai prisimeni, kad tai ypač didelio dvasinio veiklumo ir energijos amžius, kurio askezei atstovauja šv. Pranciškus ir šv. Domininkas su savo vienuoliškais pasekėjais, kurio moksle iškyla du galiūnai šventieji, Albertas Didysis ir Tomas Akvinietis, kurio politikoj suklesti nuostabaus taurumo asmenybė, Liudvikas Šventasis, mirštąs paskutiniame kryžiaus kare prieš mahometonus, — tik tada imi galutinai suprasti gotikinio stiliaus ryškų originalų individualumą, galingą simbolinį sugestyvumą ir nepaprastą dvasinį gajumą ir nuoseklumą (žiūr. pav. 10)[1].

Tiesa, kad visam stiliui (ypač architektūroj) pradžią gali duoti kokios nors svarbesnės technikinės problemos sprendimas, kaip su dideliu įsitikinimu įrodinėja Focillon[2], tačiau individuali vieno asmens iniciatyva dažniausiai pasiliktų, kaip sporadiškas atsitikimas, jeigu ji neatitiktų tos epochos žmonių aspiracijas. Ir tas pats pirmasis architektas, kuris pavartojo Prancūzijoj laužtą arką su ogivų susikryžiavimais, išauginusiais gotikos stilių, gal vadovavosi ne vien technikiniais apskaičiavimais, bet taip pat intuityviai laiko ideologija ir jo aspiracijomis. Jei pirmasis apie ideologiją ir nebūtų pagalvojęs, tai

---

1 Įdomiai gotiką aiškina J. Maceinienė, Pasaulėžiūriniai gotikos meno pagrindai, Židinys, XXI, 1935, 397—410 psl.

2) H. Focillon, Vie des Formes, 7—15 psl.

apie naujų formos ypatybių įprasminimą pagalvojo kiti, kurie jas pamėgino pasekti ir patobulinti. Jei tas tobulėjantis sekimas turi tendencijos pasidaryti visuotiniu, tai reiškia, kad visuomenės nuotaiką ir aspiracijas jis patenkina ir atstovauja.

Tiems, kurie kokios nors epochos stilių nori apibrėžti ir paaiškinti tik formos ypatybėmis, kilusiomis iš grynai technikinių problemų, reiktų priminti, kad meno kūryboj technika neturi savarankiškos vertės. Tiesa, kad architektūroj, kuri yra pagrindinė meno šaka, nustatant stilius, technika, atremta į matematiką ir fiziką, turi daugiau reikšmės, negu kituose menuose, tačiau ir architektūroj ji nėra nepriklausoma. Kaip kituose menuose, taip architektūroj technika yra gilesnių ir platesnių reikalų tarnyboje. Kaip technikinės priemonės individualioj kūryboj prigyja todėl, kad atitinka kūrėjo aspiracijas ir tikslus, taip techniškai išrastos naujos formos architektūroj pasidaro gyvos, žydinčios ir vaisingos, kai patenkina bendrąsias epochos nuotaikas, kuriomis gyvena net įvairių kaimyninių tautų grupė (pav. vakarų Europa). Kaip kiekviena individuali emocija „ilgisi" atitinkančios tiesioginės arba simbolinės išraiškos, taip jos „laukia" ir visuomenė savo bendriesiems troškimams realizuoti. Kai atsiranda koks nors autorius, kuris bent iš dalies atspėja jos nuotaiką ir laukimą ir konkrečia forma tai išreiškia, tada visuomenė susižavi, „pasigrobia" tuos naujų formų elementus ir per kūrėjų tarpininkavimą, „grasindama sankcijomis", juos išvysto iki galutinių konsekvencijų. Tik tokiu būdu susikuria stilius, pastebimas visuose tos epochos menuose, bet ryškiausiai architektūroj.

Tik visuomeninių nuotaikų ir sąjūdžių šviesoj suprantamas naujų stilių atsiradimas[1]. Be visuomenės aspiracijų ypač nebūtų aišku, kodėl vienas, išbujojęs ir tobulomo pasiekęs, stilius pametamas, pakeičiamas. Kodėl, sakysim, XVI am. Prancūzijoj gotika imama užmiršti ir net niekinti, o pradeda įsigalėti renesansinė statyba? Kodėl toks lengvabūdiškai malonus rokoko užmirštamas, o nukrypstama į klasikinį ir empiro stilių XVIII am pabaigoj? — O taip yra todėl, kad tais laikais susidarė nauji visuomeniniai reikalai, nauji sąjūdžiai su nauja ideologija, kuri pareikalavo iš architektų sukurti naujų formų, naują stilių.

---

[1] Žiūr. J. Maceinienė, Pasaulėžiūriniai gotikos meno pagrindai, Židinys, XXI, t., 1935, 397 psl. ir ss.

Štai kodėl reikia studijuoti tam tikros tautos ir epochos gyvenimą, aspiracijas, pasaulėžiūrą, nes tik dėl jų įtakos to laiko kūriniuose randame gyvų, vieningų, formos ypatybių.

Tiesa, kad kūrinių formų, ypač lyginamasis formų, studijavimas daug pasako apie epochos vaizdavimo būdą ir pasaulėjautą, tačiau tai nėra pats tikrasis kelias, nes meno kūriny nevisą epochos dvasią ir nevienodame laipsny tesusekame. Juk iš kūrinių išeinant, ne visada tiksliai galime spręsti apie kūrėją, bet tiksliau iš autoriaus apie kūrinį. Panašiai yra su stiliumi ir visuomenės aspiracijomis, nuotaika. Todėl daug tikresnis kelias — išeiti iš tautos ir epochos visuomeninių ideologinių sąjūdžių, reikalų, nuotaikų ir baigti kūriniais, surandant juose vieningų formos bruožų, atskleidžiančių jų visuomeniškai — dvasinį veidą, kaip kolektyvinę pasaulėjautą arba pasaulėvaizdį. Kitaip sakant, stiliui nustatyti svarbu ir epochos bei tautos aspiracijos, dvasia, pasaulėjauta, bet nemažiau svarbu ir formalinės ypatybės, kurios atskleidžia tą pasaulėjautą visoje eilėje to laiko įvairių meno kūrinių, pradedant architektūra, kaip labiausiai visuomenei pajungtu menu.

Tur būt iš šitokių sumetimų išeidamas, ypač turėdamas galvoj architektūrą, St. Machniewicz[1] stilių šitaip apibrėžia: „Stilius yra tai junginys konstruktyvinių ir dekoratyvinių formų, įvairiai tarp savęs surištų ir išvestų iš bendro principo, priklausomai nuo to laiko aspiracijų". Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad minėtas autorius akcentuoja stiliuje technikos sukurtus formos elementus, ir antroj eilėj palieka visuomeninius veiksnius; tačiau iš tikrųjų taip nėra, nes pažymėjęs, kad įvairių epochų ir kultūrų aspiracijos būna kitokios, St. Machniewicz sako: „Vieną kartą tobulumu laikomas kuo didesnis paprastumas, kitą kartą perdėtas gausumas ir turtingumas, o kai kada vidurys tarp tų dviejų kraštutinumų yra tikroji meniškumo žymė. Visi šios rūšies pamėgimai, susidarę įvairių kultūrinių, religinių, visuomeninių, rasinių ir tautinių veiksnių įtakoje, suformuoja tą ar kitą išraišką mene".

O kad St. Machniewicz[2], kaip ir ne vienas kitas, stilių išveda ne vien iš technikos problemų, bet drauge iš gilesnių visuomeninių veiksnių, tai ypač ryškiai matyti iš šitokio jo pa-

---

1 St. Machniewicz, Estetyka życia codziennego, Lwów, 1934, 72 psl.

2 Ten pat, 73 psl.

sakymo: „Stilius niekada nebuvo mados žaisleliu arba nepastovių pomėgių kaprizu. Visada jis yra gyvenimo reikalavimų, nuotaikos ir technikinių galimybių reiškėjas ir veidrodis".

Jei turėsime galvoj ne vien architektūrą, kaip St. Machniewicz, bet ir kitas meno šakas, jei dar tuos gyvenimo reikalavimus, aspiracijas, nuotaikas pavadinsime pasaulėjauta, susieta su laiku ir tauta, tada stilių galėsime šitaip apibrėžti: stilius yra tam tikros epcohos ir tam tikros tautos pasaulėjauta, pasireiškianti įvairiuose menininkų kūriniuose, kaip vieningas vaizdavimo būdas, atsakančiomis formos ypatybėmis.

Nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti kiek keista, kad istorinių stilių pagrinde dedame kolektyvo pasaulėjautą, besireiškiančią kūriniuose objektyvinėmis formos ypatybėmis, tačiau iš tikrųjų čia nėra nieko nepaprasto. Taip yra. Kaip kiekvienas žmogus santykiuose su pasauliu ir gyvenimo problemomis yra užėmęs intuityviai tam tikrą poziciją, kurią vadiname pasaulėjauta, taip ją turi tam tikros epochos kolektyvas. Užtenka tik mesti žvilgsnį į Reimso katedros, Romos šv. Petro bazilikos ir Pažaislio bažnyčios fasadus (palygink pav. 10, 11, 23 arba 2. 3 ir 35), ir jau aiškiai matai ir jauti, kad stiliaus pagrinde pirmiausiai glūdi ne technikos skirtumai, bet pasaulėjautos, prie kurių derinasi technika ir nuo kurių priklauso.

Pasaulėjautos ryškus individualumas nulemia epochos stiliaus originalumą ir sudaro jo pagrindą. Tiesa, toji pasaulėjauta gali būti nelengvai apčiuopiama, gali būti sunkiai nusakoma, bet ji yra, ji veikia ir pasireiškia objektyviomis formos ypatybėmis. Mat, žmonės, kurie gyvena vienodame klimate, vienodoje politinėje ir socialinėje santvarkoje, vienodoje religinėje organizacijoje, kurie daugiau arba mažiau yra veikiami nusistovėjusių to krašto tradicijų ir papročių, kurie, vieni su kitais susitikdami, dalinasi tomis pačiomis mintimis, pergyvena tas pačias viešąsias nelaimes ir pasisekimus, — tie žmonės tam tikrame laipsny negali nepradėti vienodai jausti, vienodai reaguoti į pasaulį[1]. Tegu atskiri žmonės ir priklauso skirtingiems

---

1 Kad žmonių pasaulėjautos pakitėjimas nusveria stiliaus pakitėjimą, tai konkrečiau tepailiustruoja L. Bréhier kalbėdamas apie gotikos transformaciją: „Ypač dvasinėj tvarkoj įvyksta pakitimas, sako jis. XIII amžiaus menas kvėpavo sveikata, jaunyste, pusiausvyra, giliu tikėjimu dogmos tiesomis, kurias jis garbino savo kūrinių didybėj ir puošnume. XV amžiaus prancūzų menas yra paveikslas visuomenės netekusios pusiausvyros

luomams, tačiau jų visų buvimas tam tikroj to laiko politinėj ir socialinėj santvarkoj negali palikti jų neveikęs kaip faktas tam tikra kryptimi. Tegu tie žmonės turi net skirtingas pažiūras į gyvenimą ir pasaulį, tačiau jie negali išlikti nejautrūs tiems visuomeniniams ideologiniams sąjūdžiams, kurie jų gyvenamą momentą dominuoja, ypač jei tie sąjūdžiai visada pasireiškia tam tikromis konkrečiomis formomis, kurios veikia lyg jėga.

Antai, tokią pasaulėžiūros, kaip sąjūdžio, reikšmę matom XVIII amž. Prancūzų amorališkai sensualistinis ir racionalistinis sąjūdis susitelkė apie du organizuotus centrus. Amoralinio sensualizmo malonumų židiniu buvo karaliaus dvaras su Liudviku XV priešaky. O antras sensualistinio racionalinio sąjūdžio centras buvo enciklopedistai, jų dvasios salonai priešaky su Voltaire, didžiuoju satyriku ir publicistu. Galėjo kas vienam ar antram centrui nepritarti, bet visiškai išlikti jų įtakos nepaliestam, tiesiog nebuvo galima, jei kas aristokratinėje ar išprususioj miesto visuomenėj sukinėjosi, nes tie centrai atrodė perdaug madingi, viliojančiai galingi ir autoritetingi. Todėl jie yra savaip nuteikę visuomenę ir daug svėrę sudaryti to laikotarpio pasaulėjautai, kuri yra pagrinde šviečiamojo amžiaus rokoko stiliuje[1], kaip sensualistinis rafi-

dėl visokios rūšies katastrofų, kurios jį ištiko: didžioji schizma, Karolio VI pamišimas, civilinis karas, anglų invazija. Gilus sielvartas, kentėjimas įkvepia kūrinius su staigiais grįžimais į lengvabūdiškumą ir su tendencijomis į keisčiausį vulgarumą. Vis labiau ir labiau natūralistiškas, jis nevengia bjaurumo, jis net jo ieško išreikšti savo liguistam skoniui, vaizduodamas mirtį ir skaudžiausius kentėjimus" (L'Art des origines à nos jours, I, Paris, Larousse, 184 psl.). Štai kodėl tikrosios gotikos simbolinį objektyvų idealizmą pakeičia nykstantis simbolinis realizmas liepsnojančioje gotikoje.

[1] Kiek pasaulėžiūra ir pasaulėjauta sveria stiliaus susiformavime, tegu pailiustruoja dvi žemiau duodamų autorių nuomonės apie XVIII am. prancūzų rokoko stilių. Paul R. de Limay sako: „Nuo praeities teorijų išsilaisvinusių idėjų tarnybon pasiperša nauja technika, naujos formulės, ir iš šito per didelio išmislumo ir maneringumo (préciosité), beliauninant formas, Regentavimo epochoj gimsta tas stilius, kuris gana netiksliai vadinamas rocaille (rokoko) vardu" (L'Art des origines à nos jours, II, Paris, Larousse, 65 psl.). Dar vaizdžiau išlepintos aristokratinės visuomenės pasaulėjautos reikšmę ir technikos prisitaikymą prie jos pasako H. Guerlin, kalbėdamas apie tapybą: „Nelabai nuostabu, kad ta juoda tapyba yra gasdinusi XVIII amžiaus markyzes ir jų kavalierius, kurie tik džiaugsmo tenorėjo aplink, sako jis. Boucher ir Van Loo joms sugalvojo šviesias ligi blankumo harmonijas, bet malonias, kaip madrigalus. Drauge su tuo tep-

nuotas, kaprizingas vaizdavimo būdas (žiūr. pav. 28 ir 31 ir palygink su pav. 29, kuris to pat amžiaus, bet visai skirtingoj ideologinėj ir rasinėj aplinkumoj atsiradęs).

Nors ir ne visi žmonės vienodai galvotų, tačiau dar galingiau juos veikia ir kolektyvią pasaulėjautą formuoja tokie ideologiniai sąjūdžiai arba pasaulėžiūros, kurios specialiai turi savo organizacijas. Tokia galinga pasaulėžiūros ir pasaulėjautos formuotoja buvo ir tebėra Katalikų Bažnyčia. Antai, viduriniais amžiais galėjo kas individualiai būti priešingas kat. pasaulėžiūrai, galėjo kas dėl žmogiškų silpnybių iškrypti iš jos linijos, tačiau iš jos iniciatyvos išėję kryžiaus žygiai, didžiulės maldininkų kelionės, stambūs kultūriniai ir labdarybės darbai už atgailą arba iš pamaldumo rodo, kad Bažnyčios įtaka buvo milžiniška ir neatsveriamai niveliavo pasaulėžiūrinius skirtumus ir formavo kolektyvią vieningą pasaulėjautą. Aiškiai katalikų pasaulėžiūros suformuotą pasaulėjautą mes sutinkame trijuose vid. amžių stiliuose — romaniniame, gotikiniame ir liepsnojančiame gotikiniame, — arba vieno stiliaus trijose atmainose.

Jei svarbu pasaulėžiūros pasireiškimas tam tikra organizacija, tai dar reikšmingiau jos gyvumas, dinamiškumas, visuomenėj iššaukiąs sąjūdžius. Jei pasaulėžiūra žmonių pergyvenama logiškai, protu, jei mažai tepaliečia širdį, jei neuždega, nesužadina entuziazmo, jos įtaka visuomenės bendrai pasaulėjautai bus visada nežymi ir maža tereikš stiliui. Bet vidurinių amžių, ypač XII ir XIII-jo amž. pasaulėžiūra buvo tikrai dinamiška, todėl ir išaugino nuostabią gotiką.

Menininkas, kaip stipresnė individualybė, a t r o d o, galėtų nepasiduoti epochos pasaulėžiūrinei nuotaikai arba kolektyvinei pasaulėjautai, bet iš tikrųjų jis nė kiek nemažiau už kitus yra veikiamas. Pirmiausia, jis nesąmoningai pasiduoda kolektyvinei pasaulėjautai dėl publikos taikomų sankcijų, o antra, jis paprastai yra jautresnis negu šiaip žmogus. Tas intuicijos jautrumas net prieš menininko norą daugiau ar mažiau uniso-

---

tuko brūkšnys, kaip ir kalba, įgavo gyvą lankstumą, kad puikiausiai išreikšdavo visus sąmojaus malonius žaismus... Atrodė, kad tapyba aliejiniais dažais buvo perdaug solidi ir rimta to laiko lengvabūdiškumui. Pastelės išradimas pasiūlė lengvą graciją, kurios jam stigo. Truputis pudros ant piršto galo — štai koks interpretatorius tiko XVIII am. tapytojams jų minčiai išreikšti" (La Technique, Paris, H. Laurens, 4 psl. ir s.).

niškai verčia atsiliepti į tą pasaulėjautą, kurią formuoja jo gyvenamoj visuomenėj dominuojanti pasaulėžiūra. Ir juo pasaulėžiūra galingiau ir vieningiau yra paveikusi visuomenę, tuo silpniau begali pasireikšti menininko individualybė, bet už tai tuo ryškesnis yra tos epochos stilius. Tai gerai matyti Egipto architektūroj, buvusioj galingoj religijos įtakoj, tai dar vaizdžiau iškyla viduriniais amžiais. Šitos epochos pasaulėžiūra yra tokia galinga, organizuota ir taip sujungusi visuomenę, kad to laiko didžiųjų šedevrų autorių beveik nė vardų nežinome, o tuo tarpu jokie kiti stiliai neturi tokios gyvybės, tokio dvasingumo, tokio ryškaus veido, kaip gotikinis.

Taip pat atrodo, kad juo kurios epochos pasaulėžiūra giliau pasiekia žmogaus esmę, juo ji turi daugiau religinių pradų, juo ji labiau sujungia visuomenę, formuodama vieningą pasaulėjautą, tuo stilius yra galingesnis, originalesnis ir gajesnis. Todėl istorija liudija, kad didiesiems epochiniams, ideologiniams sąjūdžiams atsako ir stiliai.

Antai, vidur. amžiais religiškai judriausias ir stipriausias yra tryliktasis amžius, todėl jis išugdo originaliausią stilių — gotikinį. Labai svarbus, nulemiąs visą naujųjų laikų kryptį, buvo renesansinis - humanistinis sąjūdis, todėl jis suformuoja žavų renesanso stilių, ypač tapyboj (žiūr. pav. 17, 21, 26, 33). XVI am. antrojoj pusėj prasideda katalikų kontrareforma su aktyviu jėzuitų ordenu priešaky; ji XVII am. suklesti kaip krikščioniškas humanizmas, kuris išugdo barokinį stilių (žiūr. pav. 11, 3, 15); XVIII amž. iškyla rafinuoto sensualizmo ir racionalizmo sąjūdis, vadinamas šviečiamuoju, ir štai turime naują stilių — dinamiškasis baroko transformuojasi į kaprizingą ir lengvą rokoko[1]. Bet rafinuotai sensualistinis, vėjavaikiš-

---

[1] Šitą transformaciją į rokoko stilių santyky su XVIII amž. nuotaika šitaip gražiai aprašo St. Machniewicz: „Nuo čia, t. y. nuo sužydėjimo, beveik kiekvienas dešimtmetis duoda piliastrams, piloriams ir kitiems elementams dekoratyvinių savumų, laikydamas architektūrinės konstrukcijos forma tik ramsčiu, ant kurio galėtų rangytis kaskart gausesni papuošalai: sliekadėžės arba lengvai nupučiamos statulėlės, koketiškos ir apgaulingos, kaip dvaro panelės ir markyzai. Čia nuogi amuriukai mėto rožių glėbius, ten vėl kiti pina ir nukabinėja pasakiškų vaisių ir gėlių puikiausias girlandas, ir jie tai atlieka su meilia šypsena, dvariška inklinacija, į taktą iškilmingojo gavoto arba menueto. Negasdina ir nedrumsčia jų grakščios nuotaikos nė bedugnė, į kurią jie žiūri nuo aukštumos, ant kurios juos užkėlė išdykęs menininkas. Nenutraukia jų žaidimo nei vėsi šventovės tyla, nei jų

26. R a f f a e l S a n z i o : Madona kėdėje



27. V. H o l m a n H u n t : Pasaulio Šviesa

kas, malonus, rokoko stilius, primenąs vystančios rožės kvapus ir besišypsančios galantiškos aristokratijos nerūpestingumą, jau yra vienas iš silpnesniųjų greta dar silpnesnio empirinio stiliaus, kilusio iš Prancūzų revoliucijos, ir ryškiau pasireiškusio Napoleono I epochoj.

XIX am. pradžia, galima be didelės klaidos sakyti, yra kolektyvinių visuotinių stilių pabaiga, nes XIX am. nebeiškyla ir ryškiai nebedominuoja jokia pasaulėžiūra, kuri patvertų ilgesnį laiką ir sujungtų demokratiškai suskilusią visuomenę. XIX am. charakteringas pasaulėžiūrų mišinys, kai greta vienos eina kita, kai viena pakeičia kitą, neįgydama didesnio pastovumo visuomenėj arba bent kuriame reikšmingame sluoksny. Todėl ir mene yra arba individai arba apie individus besitelkiančios srovės, mokyklos, bet nebėra vienos kolektyvios pasaulėjautos su jai charakteringu vaizdavimo būdu. Greta romantizmo eina klasicizmas, o greta su šiuo jau eina realizmas, iš kurio išrieda impresionizmas, natūralizmas ir t. t., bet nebėra vieningo epochos stiliaus. Arba galima sakyti, kad XIX amžiuje yra tiek stilių, kiek yra stipresnių individualių kūrėjų ir srovių, nes nebėra vieningos visuomenės arba bent homogeniškesnio jos sluoksnio, kuris pajėgtų save pareikšti atskirų menininkų kūriniuose.

Gal būt, kad esame dar per arti XIX-jo amžiaus, kad galėtume jį gerai įvertinti, tačiau neabejotinai yra aišku, kad to amžiaus menas pirmiausiai yra individualistinis, iškėlęs kūrėjo

---

pačių nerūpestingas nuogumas, nesiskaitąs su vietos rimtimi bei šventumu. Viskas ten linksminasi, kaip senovės bachanalijose, atliekamose meilės deivės šiluose, kur dūko balti ir tvirti uždususių mergaičių ir jaunikaičių kūnai. Čia randi kažką iš gležnos, koketiškos parcelanos ir dar kažin ką — aistringų, minkštų fleitos garsų, lengvai susimąsčiusio smuiko ir sidabrinio, viliojančio cimbolo galantiškumo. Viskas džiūgauja, glamonėjasi ir mylisi, rytmiškai, nužemintai lankstosi, grakščiai pasilenkia, kaip to laiko dvaro gyvenime būdavo. Ir ar galima taip labai stebėtis, jei tas šokantis ritmas, užvaldąs tokias rimtas iki šiol architektūrines formas, leido joms patogiai išsilenkti, koketiškai atsigręžti ir pašokti ritmiškose pozose. Dabar jau visos architektūrinės linijos gena, veja, viena kitą lanksčiai ir aistringai, pinasi ir rišasi į turtingus vainikus, lyg kad jos žaistų ir išjuoktų statiką ir konstrukciją. Gauni įspūdį, kad ji (konstrukcija) pametė savo pirmutinę reikšmę, likdama išėjimo punktu turtingajai ir užsidegusiai savy dekoracijai. Ir nesistebėkim, nes tai architektūra — rokoko!"... Iškalbingiausias pavyzdys — Drezdeno Zwinger. (Estetyka Życia codziennego, 70 psl. ir s.)

asmenį ir jo aspiracijas. XIX amžius yra išugdęs individualiąsias meno rūšis, kaip tapyba, lyrika, romanas, ir yra daugiau ar mažiau apleidęs arba nususinęs visuomenines sritis, kaip teatrą, skulptūrą, ypač architektūrą. XIX amžiuje architektūros menas yra labiausiai apleistas ir sunykęs. O kai nėra gajos, su plačių sluoksnių pasaulėžiūra suaugusios, monumentalinės architektūros, galima sakyti, kad nėra nei stiliaus, nes architektūra, kaip tik yra tas menas, pagal kurį rikiuojasi ir su kuriuo derinasi kiti menai ir kuris duoda vardą visos epochos stiliui[1].

Pagal architektūrą pavadiname stilius, tur būt, todėl, kad šitas pusiau dailusis, pusiau pritaikomasis menas labiausiai turi skaitytis su visuomenės aspiracijomis, nuotaikomis, interesais. Būdama kolektyvo tarnyboje ypač monumentalinė sakralinė architektūra geriausiai atskleidžia epochos pasaulėjautą per savo formų ypatybes. Tuo, žinoma, nenorime pasakyti, kad kiti menai neturėtų epochos stiliaus požymių. Jie jų turi, tik nevienodai ryškiai juos atskleidžia. Antai, skulptūroj, kuri labiausiai būna pajungta architektūrai, epochos stilius lengviau pastebimas, bet sunkiau tai susekti ir nusakyti tapyboj, literatūroj ir kituose menuose. Nežiūrint šito sunkumo, kai geriau įsigiliname į vienos epochos įvairias meno šakas, intuityviai pajuntame, kad jų įvairūs kūriniai yra vienos dvasios, maždaug vienokio galvojimo ir jautimo būdo vaisiai (palygink pav. 10 ir 2, arba pav. 11, 3 ir 15, arba pav. 21, 26 ir 33). Tas dvasios arba pasaulėjautos bendrumas kaip tik ir duoda pagrindo visus juos priskirti vienam stiliui, kuriam vardą duoda dažniausiai to laikotarpio architektūra.

Jei greta kitų visuomeninių veiksnių, formuojančių epochos pasaulėjautą, daug sveria gyva dominuojanti to laiko pasaulėžiūra, tai gal n e m a ž i a u r e i š k i a i r t a u t a, k a i p

---

[1] D r. M. V o r o b j o v a s savo įdomiame straipsny „Modernizmas arba kova dėl stiliaus Europos mene" šitaip rašo: „Visą 19-ąjį amžių Europos architektūra ir surištas su ja dekoratyvinis menas nesukūrė savo stiliaus, bet mėgdžiojo buvusių epochų paminklus. Pvz., ampiras perdirbinėjo graikų ir romėnų antikos motyvus, atmiešdamas juos egiptiškaisiais; paskui romantikų įtakoj ima sekti romanų ir ypač gotikos stiliumi; antrojoje amžiaus pusėje sekta iš pradžių renesansu, paskui — baroku, rokoko, Liudviko XVI ir pagaliau pradėtas imituoti ampiras, kitaip sakant, — pamėgdžioti jau pamėgdžiotas stilius. Ratas užsidarė, ir Europos architektūra įrodė visišką savo bankrotą" (Nauj. Romuva 1938 m., Nr. 20, 462 psl.).

kolektyvas, sujungtas vienu istoriniu likimu ir gyvenąs maždaug vienodose klimatinėse sąlygose. Todėl kai stiliaus apybrėžoj kalbame apie epochos pasaulėjautą, kalbame drauge ir apie tam tikros tautos pasaulėjautą. Kad ji nėra fikcija, tai rodo meno istorija. Antai, prancūzų gotika skiriasi nuo vokiečių ir anglų gotikos, nors tuose trijuose kraštuose XIII ir XIV amž. vyrauja ta pati pasaulėžiūra, ir tokia pat politinė ir socialinė santvarka. Jei žvilgterėsime į renesansą, vėl turėsime konstatuoti skirtumus, kurių neišaiškinsime kitaip, kaip skirtingu tautos charakteriu arba jos pasaulėjauta.

Epochos pasaulėžiūra daugiau praeinamai paveikia žmonių pasaulėjautą, o ją formuoją tautinio gyvenimo veiksniai yra pastovesni. Todėl tautinė pasaulėjauta atrodo beveik nekintanti, arba mažai tekintanti. Antai, kai pirma palyginame vidurinių amžių maždaug tų pačių aspiracijų prancūzų literatūrą su vokiečių, ir kai paskiau sugretiname vėl prancūzų ir vokiečių romantinę poeziją, tai atrodo, kad 5—6 šimtų metų laikotarpis maža tėra pakeitęs tų dviejų tautų santykius su pasauliu. XIII-jo ar ar XIX-jo amžiaus menininkas prancūzas yra racionalesnis, objektyvesnis, gracingesnis, lengvesnis, socialesnis ir labiau aiškumą mėgstantis negu vokietis, kuris yra sentimentalesnis, subjektyvesnis, sunkesnis, individuališkesnis ir miglotesnis negu prancūzas.

Be abejo, tautos būdas santykiuoti su pasauliu arba pasaulėjauta negali būti matematiškai įrodyta ir formule išreikšta, tačiau jos buvimas ir net reliatyvus pastovumas neužginčijamas, jei prisimename tokius faktorius, kaip rasę ir klimatą, geografinę padėtį, tradicijas, papročius, ūkio darbus, paveldimą meną.

Kitaip nusiteikia ir reaguoja į pasaulį žmonės, kai jie gyvena kalnuose, prie jūros, ar lygumose. Ir nevistiek žmonėms, ar toji lyguma yra tuščias laukas, ar ji yra nuklota ežerais ir giriomis. Lygaus krašto gyventojai visada bus lyriškesni, sentimentališkesni, pasyvesni už pajūry gyvenančius, kurie bus reališkesni, praktiškesni, aktyvesni. O „dauguma kalnų gyventojų siela yra tvirtesni, jaunesni ir judresni, negu slėnių žmonės“, sako Fr. Ratzel[1].

---

[1] Fr. Ratzel, Antropogeographie, 265 psl. cit. pas A. Maceina, Tautinis Auklėjimas, Kaunas 1934, 13 psl.

Svarbu taip pat kokia saulė, koks oras nuolat supa tą pajūrį, tą lygumą, tuos kalnus. Ir be aiškinimų suprantama, kad tokios saulėtos Italijos pakraščių gyventojas, net pusalkanis būdamas, reaguos į pasaulį spontaniškiau, skaidriau ir paprasčiau, negu toks Olandijos žmogus, kuris nuolat turi kovoti su drėgme ir vėju, kurio dangus dažnai apsiniaukęs, kurio jūra pilksvai tamsiai mėlyna ir niekada gal nepersišviečia skaidriu krištoliniu žalsvumu.

Todėl A. Maceina[1], pripažindamas rasę ir pacitavęs J. Brunhes žodžius, kad „tauta taip pat yra gamtos augmuo, kaip ir šeima, tik turinti daugybę šaknų", sako: „Gyvenamoji aplinka tęsia toliau rasės pradėtą darbą. Klimatas, geografinė padėtis, žemės pobūdis ir josios turtai — vis tai gyvenamosios aplinkos veiksniai, kurie lygina rasinio vienodumo jungiamą žmonių grupę, įdiegdami jai bendrų polinkių, bendrų bruožų". Tos geografinės ir klimatinės sąlygos, per amžius į kartų kartas veikdamos ta pačia kryptimi, padaro tokią įtaką į įvairius temperamentus, kad jų reagavimą į pasaulį maždaug suvienodina, išlygina.

Ta pačia pasaulėjautos vienodinimo kryptimi veikia krašto ūkio organizacija ir darbai. Vienaip, sakysim, nuteikia laukų žemės ūkio darbai, kitaip žvejyba. Jeigu Lietuva nebūtų žemės ūkio kraštas, kur daugelis darbų vyksta plačiuose laukuose, žadinančiuose nostalgišką svajonę, jei tie žemdirbystės darbai nebūtų atliekami dažnai kolektyviai, vadinamomis talkomis, galime būti tikri, kad mūsų liaudies dainos būtų kitokios; jos greičiausia nebūtų dvibalsės sutartinės ir neturėtų tiek nutęsimų pabaigoje.

Bet ir laukų kolektyvus darbas gali savo nuotaika skirtis pagal ūkio pobūdį. Tas kraštas, kuris pirmoj eilėj augina vynuoges, savo gyventojus nuteiks kitaip, negu kraštas, kuris augina rugius ir linus. Vynuogių kultyvavimas, jų skinimas, jų apdirbimas žadina džiaugsmingesnius, gaivalingesnius, realesnius rieljefiškesnius vaizdus bei jausmus, negu rugių, kviečių sėjimas, pjovimas, kulimas, arba linų rovimas. Šituos darbus dirbdamas lietuvis niekada prieš savo akis neturi tokio realaus, gyvo, plastinio vaizdo, kokį turi prancūzas, matydamas vynuogių spalvingas kekias, kutenančias gomurį. vaizduodamasis

---

1 A. Maceina, Tautinis Auklėjimas, 9 psl.

vyno bonką ir besišypsančius veidus, vyno parausvintus. Todėl atrodo, kad dauguma lietuvių, iš kartos į kartą gyvendami tolima neplastiška viltim, po plačius laukus besiilgėdami horizontų, nejučiomis taip nusiteikia, kad jų dvasinis žvilgsnis nukrypsta į save, į žmogaus vidų, kuris subjektyvia, lyrine ir net sentimentalia atošvaiste nudažo pasaulį.

Be ūkio darbų, pasaulėjautą vienoda kryptimi formuoja dar papročiai, tradicijos, susijusios su darbais, su šventėmis. Čia istorinis socialinis likimas šalia natūralinių veiksnių (kaip rasė, klimatas, geografinė padėtis) taip pat gali turėti stiprios reikšmės. Tai sakydamas, pirmiausia turiu galvoj dabarties lietuvių tautą. Nėra abejonės, kad mes, šių dienų lietuviai, į gyvenimą ir pasaulį kiek kitaip reaguotume, jei mūsų seneliai ir prosenoliai per keletą šimtų metų nebūtų buvę kaimiečiai baudžiauninkai, bet laisvi žmonės. Tos baudžiavos sąlygos lietuviuose stiprino tą ilgestingą nuotaiką, kurią kėlė lygumos, ugdė tą paslaptingą misticizmą, kurį skatino girios, puoselėjo tą neprecizuotą neplastišką viltį, kurią ugdė žemdirbio javų laukai. Jei prisiminsime, kad prie to dar prisidėjo šimtas su viršum metų vergavimo rusams, suprasime, kodėl XX am. pradžios lietuviai išviršinio gyvenimo santykiuose atrodo tokie pasyvūs, neryžtingi, kuklūs, o viduje susitelkę, užsidarę, svajingai sentimentalūs individualistai.

Tos istorinės aplinkybės, be abejo, nėra tiek reikšmingos, bet vis dėlto, trukdamos ilgą laiką, veikdamos drauge su nuolatiniais natūraliaisiais faktoriais (rase, klimatu, geografine padėtimi) maždaug ta pačia kryptimi, jos padarė tai, kad lietuviui negiliai į širdį byloja meno grubus realizmas, reljefinis plastiškumas, objektyvumas, racionalumas, episkumas, dramatiškumas, iškilmingumas, dionysinis dinamiškumas. Bet už tai lietuvio sielai šiltai artimas mene sutinkamas simboliškumas, mistiškumas, lyriškumas, muzikalumas, subjektyvumas, paprastas natūralus sentimentalumas, santūrumas, ramumas. Iškeldami, kas artimiau ir tolimiau lietuvio širdžiai, jau mėginame charakterizuoti lietuvių pasaulėjautą. Konkrečiais faktais jos čia neįrodinėjame, nes ne vieta tai daryti ir, pagaliau, ne vien tai teegzistuoja, kas matematiškai įrodoma. Pasaulėjauta kaip tik yra vienas iš tų dalykų, kuris daugiau intuityviai realiai jaučiamas, bet sunkiau įrodomas. Ir lietuvišką pasaulėjautą čia charakterizavome, kaip pavyzdį, nepretenduodami į jos

pilnumą. Ją pilniau ir giliau jaučia menininkai - kūrėjai, nes jie turi jautresnę intuiciją.

Juo didesnis kūrėjas, juo jis giliau ir plačiau jaučia gyvenimą ir pasaulį, tuo jis pasaulį ir gyvenimą suvokia ir į jį reaguoja taip, kaip daugumas aplink jį gyvenančių tautiečių. Jis jaučia savo tautiečių pasaulėjautą, nes jis negali pasilikti nepaveldėjęs psichinių - temperamentinių palinkimų, kurie per amžius yra susikristalizavę, nes jis negali palikti nejautrus toms reakcijoms į pasaulį, — reakcijoms, kurias jis sutinka nuolat aplink save. Todėl tik šita prasme teatrodo teisingas H. Taine[1] pasakymas: „Juo menininkas didesnis, tuo jis giliau pareiškia savo rasės temperamentą; to nenusivokdamas, kaip poetas, jis duoda vaisingiausių dokumentų istorijai". Šitą idėją toliau plėtojant, būtų galima pasakyti: juo didesnis yra rašytojas ir menininkas, tuo jis yra tautiškesnis.

Jei, iš tautos išėjęs ir su tauta susigyvenęs, kūrėjas pasaulį pergyvena maždaug taip, kaip jo kraujo žmonės, jei šitą pasaulėjautą jis išreiškia meno kūriniuose atitinkamu vaizdavimo būdu, tai aišku, kad menas veikia į tautą grįžtamai. Ir iš tikro, tarp tautos ir meno yra abipusė sąveika, kuri jungia tautą, kuri išryškina ir atnaujina tautinę pasaulėjautą. Tam tikrą momentą tauta per savo sūnų - kūrėją pareiškia meno kūriny savo pasaulėjautos aspektą, o kūrinys, jį atskleisdamas, vėl atgal ta pačia kryptimi veikia tautą, parodo tai, kas jai artima ir miela, dar kartą duoda progos su pasauliu santykiauti taip, kaip yra įpratusi. Taigi, ne tik aplinka ir žmonės veikia meną, bet menas taip pat veikia aplinką ir žmones. O šito H. Taine kaip tik nepastebėjo.

Jei lietuvių pasaulėjauta yra tokia, kad daugiau krypsta į simboliškumą, subjektyvumą, lyriškumą, paprastumą, tai čia nemaža yra svėręs ir pats lietuvių menas, ypač tautinė liaudies daina, kuri yra lyriška, simboliška, paprasta. Be abejo, kad lietuvių tarpe buvo žmonių, kurie kūrė ir epiškų ir realistiškų dainelių, tačiau, jos sunyko pačioj užuomazgoj, o prigijo ir išbujojo įvairiais varijantais tos dainos, kurios patenkino intuityvias tradicines tautos aspiracijas. Prigijusios, keldamos žmonėse jiems brangias nuotaikas, atsiliepdamos į gyvenimą ir pa-

---

[1] Philosophie de l'Art, II, 280 psl.

saulį taip, kaip jaučia dainuotojai, dainos ryškino, grįžtamai stiprino lietuvių pasaulėjautą.

Dabar, kada dėl pakitusių socialinių, politinių, ekonominių sąlygų, tautinė daina nebegali taip plačiai byloti, kaip seniau, reikia manyti, kad lietuvio pasaulėjauta turės kiek pakisti, nes tautinis menas kaip tik yra tas veiksnys, kuris palaiko tautos tradicinius palinkimus. Jei nuo vid. amžių ligi pastarųjų laikų vokiečiai išliko daugiau širdies ir turinio žmonės, o prancūzai — daugiau proto ir formos tauta, jei V. Hugo galėjo pasakyti, kad Prancūzija yra Europos galva, o Vokietija — širdis, tai daugiausia todėl, kad tos tautos turėjo kultūrines tradicijas, ypač meną, kuris per individualinius kūrinius bylojo taip, kaip tos tautos pergyveno pasaulį ir gyvenimą.

Menas ne tik grįžtamai konservuoja ir ryškina tautinę pasaulėjautą, bet gal daugiau ją atgaivina, praturtina. Kaip vienas kūrinys teišreiškia tik dalį paties menininko pasaulėvaizdžio - pasaulėjautos, taip vienas menininkas su savo kūriniais teišreiškia tik dalį, tik tam tikrą·bruožą savo tautos intuityviųjų aspiracijų. Bet juo kūrėjų tautoje yra daugiau, tuo įvairesnius jos pasaulėjautos bruožus jie gali iškelti, tuo jos konkretus veidas darosi pilnesnis, turtingesnis, įvairesnis. Tas pasaulėjautos veidas atsinaujina ne tik naujais dar neiškeltais bruožais, bet taip pat naujomis formos ypatybėmis, nes žinome, kad tas pats dalykas, ta pati nuotaika, gali pasireikšti begalybe konkrečių būdų. Be to, savo kūriniuose menininkas drauge realizuoja ir dalį savo santykių su pasauliu. Ir šituo atžvilgiu menas į tautinę pasaulėjautą įneša naujų, gal svetimų elementų, kurie šiek tiek kolektyvią savo tautos pasaulėjautą keičia. Bet apskritai imant, atrodo, kad menas veikia tautą ne tiek kitimo, kiek tautos pasaulėjautos išryškinimo, suintegralinimo prasme.

Jeigu stiliaus pagrinde su epochos pasaulėjauta susikryžiuoja tautos pasaulėjauta, kuri atrodo pastovesnė, tada išeitų, kad stilius yra tautiškumo reiškėjas mene... Iš tikrųjų taip ir yra. Tautinė pasaulėjauta, susikryžiuodama su epochos pasaulio suvokimo būdu, jį paveikia ir pareikalauja sau kiek kitokių technikinių priemonių, regimai, konkrečiai charakterizuojančių tautinę individualybę. Todėl ne be reikalo žmonės ir menininkai kalba apie itališką stilių, prancūzišką stilių, lietuvišką stilių. Tikslumo dėliai, kada kalbama apie vienos epochos stiliaus tautinę atmainą, sakome, italų mokykla, prancūzų mokykla, fla-

mandų mokykla. Bet tai, kas čia vadinama mokykla, gali vadintis ir stilium, nes čia turime galvoj ne tik techninių priemonių skirtumus, bet ir tam tikrą žvilgsnį į pasaulį, žvilgsnį, kuris charakterizuoja vieną ar kitą tautą. Taigi, meną padaro tautinį ne tiek tautiškos idėjos, kiek tasai tautai charakteringas žvilgsnis į pasaulį ir gyvenimą arba pasaulėjauta. O ji atsispindi didelių kūrėjų kūriniuose. Atsispindi net tada, kada nė vienu žodžiu neprasitariama apie tautą, valstybę ar patriotizmą[1], nes tautiškumas mene glūdi daug giliau, negu skambiuose žodžiuose, būtent, tame intuityviame ir iš dalies instinktyviame santykiavime su pasauliu ir gyvenimu, — pasaulėjautoj, kuri stiliuje pasireiškia, kaip vaizdavimo būdas, atitinkamomis formos ypatybėmis.

Jei stilius yra gyvosios tautos ir epochos pasaulėjautos pasireiškimas įvairiuose tos epochos menininkų kūriniuose, tai kyla klausimas, kaip žiūrėti į tuos kūrinius, kurie mėgina įkūnyti svetimos atgyventos epochos ir tautos stilių. Kaip žiūrėti į mūsų laikų gotines bažnyčias ir į renesansinius bei klasikinius rūmus? Atsakydamas į klausimą, Ed. de Bruyne teisingai pastebi, kad šitame atsitikime reikia pirmiausia paklausti, ar tie statiniai yra meno kūriniai. Juk gali atsitikti (ir taip dažniausiai būna), kad jie yra tam tikros konkretizuotos schemos arba kopijos, kurios nebeturi nei vidaus statybinės logikos, nei nebereiškia jokios pasaulėjautos, nei autoriaus asmenybės.

Dažniausiai mūsų gotiniams arba klasikiniams pastatams kaip tik ir stinga gyvybės, to išvidinio spindėjimo, be kurio nėra tikro meno grožio. Tai paprastai būna pagal užsakytojo norą šaltai, be įkvėpimo sukomponuotos tuščios schemos, kurios turi formalinius senų epochinių stilių bruožus, tačiau jie nieko gyvo nebereiškia.

Štai kodėl Ab. Fabre, kuris nori išaiškinti stilių technikinių - matematinių problemų sprendimu, turi pasmerkti Kölno katedros žymiąją dalį, pastatyta XIX am., nors ji turi visas goti-

---

[1] Tą pačią mintį pasako ir dailininkas J. Mikėnas: „Jei menininkas gerai suaugęs su savo tautos dvasia, tai ir jo kūryboje, išreikštoje savo laiko formomis, bus aiškiai pasakytos savo tautos sielos ypatybės. Tautiškumas gali būti vienodai išreikštas ir naturmorte ir portretais, peizažais ir kompozicija". (Dabartinė meno būklė duoda gražių vilčių, "Liet. Aidas" 1938 m. kovo mėn. 26 d. Nr. 187).

kinio stiliaus formų ypatybes. O apie Kölno katedrą Ab. Fabre[1] šitaip kalba: „Apie šitą moderniąją dalį galima daug blogo manyti. Pedantiškieji ją stačiusieji architektai pretendavo atrinkti iš visų gotikos įvairybių normalų stilių maždaug taip, kaip filologai normalizavo senąją vokiečių aukštaičių kalbą. Taisyklingai linksniuodami mūsų (prancūzų J. G.) senosios architektūros formas, jie manėsi moką kalbėti gotiškai. Bet vienas dalykas yra tiksliai linksniuoti kokią paradigmą ir kas kita yra tematinis rašomasis darbas pagal pasiskolintos kalbos sintaksę ir dvasią. Jų korektiško ir sustingusio stiliaus kūrinys teatstovauja tik sausą, skurdžią, ankštą ir nuogą gotiką. Toji vadinamoji katedra - modelis (Musterdom) yra paprastas puslapis šaltos morfologijos, profesoriaus šaltai parašytos".

Šitaip dažnai atsitinka ne vien su gotika, bet ir su kitų epochų stiliais, kai jie mėginami iš kapų prikelti (pav. neva renesanso stiliaus Seimo rūmai Kaune). Bet retkarčiais, beveik išimties keliu gali atsitikti kitaip.

Gali koks atskiras menininkas taip susigyventi su buvusia epocha, bestudijuodamas gali taip į ją įsigilinti, kad ima jausti ir galvoti taip, kaip anų laikų žmogus. Tas pasinėrimas į dingusios epochos kultūrą, entuziastiškas susižavėjimas jos dvasios gyvenimu gali duoti progos menininkui intuityviai pajusti to laiko žmonių dominuojančią pasaulėjautą ir sukurti kūrinį ano laiko stiliaus, kuris nebus tuščia bedvasė kopija, bet gyvas meno kūrinys. Tokiu gyvu kūriniu, kaip liudija Ed. de Bruyne, yra po karo atstatyta Louvaino Kat. Universiteto biblioteka flamandų renesanso stiliuje.

Kalbėdamas apie to kūrinio architektą minimas autorius rašo: „Netiktai jis sugavo ir pavartojo to periodo liniją, bet pasiekė jo dvasią ir ją asimiliavo. Jo kūrinio mes jaučiamės atplėšti nuo dabarties ir iš naujo pergyvename Almae Matris Lovanensis aukso amžių; mes, taip sakant, nenustebtume sutikę laiptų pasisukime jos senuosius teologus ir jos garsiuosius filologus; mūsų stebimas kadras — aplinka yra jų ir aplinkos nuotaika yra iš jų minčių ir jų troškimų", sako Ed. de Bruyne[2]. Bet jei to nebūtų, jei kūrinys turėtų to laiko stiliui charakteringas linijas ir schemas, jei neatskleistų to laiko pasaulėjau-

---

1 Ab. Fabre, Pages d'art chrétien, Paris, 1926, 124 psl.

2 Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 141 psl.

tos, o būtų šis tas, kas primena mūsų laikus, mes laikytume šitą kūrinį nevieningą, nemenišką, kaip iš mados išėjusį kostiumą mūsų dienų salone, kaip pastebi Ed. de Bruyne.

O kadangi atgyventų epochų pasaulėjautą yra nelengva esmingai pergyventi (tai sunkiau negu istorikui atgaminti dingusių senų laikų vaizdą), todėl seka pamoka mūsų laikų menininkams nepasiduoti nekompetentingiems užsakytojų gundymams ir verčiau nemėginti kelti iš kapų senų stilių ir atgyvenusių formų. Geriau kurti savo stilių, atsižvelgiant į klimatą, į aplinką, į savo laiko ir tautos nuotaiką, į sveikas tautos tradicijas, atsižiūrint į turimą medžiagą, į naujuosius technikinius išradimus ir net į gretimųjų menų vyraujančias tendencijas. Kiekviena tauta, kiekviena epocha, jei ji turi maždaug vieningą dvasinį veidą, gali turėti savo daugiau ar mažiau ryškų stilių; todėl menininkams nėra reikalo kalbėti mirusių amžių kalba, bet jie gali nesąmoningai, natūraliai sukurti savo laiko stilių. Ir jie gali tai padaryti nefilosofuodami, bet atvirai priimdami savo tautos ir visuomenės siekimus, gyvendami jos gyvenimu, panaudodami tam reikalui savo krašto medžiagą, naujausius technikinius laimėjimus ir juos betobulindami, nes taip yra susiformavę ankstybesnių laikų stiliai.

Bet jei stiliuje atsispindi epochos aspiracijos, jei to laiko visuomenės įtakoje menininkai sukuria stilių, tai *gal iš stiliaus galime pažinti epochą?* Jau buvo atsakyta į tą klausimą neigiamai, kai buvo svarstoma, ar galima nustatyti ir aptarti stilių iš formalinių — technikinių ypatybių. Tada buvo nurodyta, kad tariamai vienodos formos ypatybės ir elementai ne visada turi tik vieną prasmę, o meno kūriniuose pasireiškia ne visos aspiracijos, ne visas epochos veidas. Bet svarbiausia tai, kad menas yra autonomiškas, nėra visai visuomenės determinuotas. Todėl kūriniuose kiekviena epocha savo veidą nevienaip, nevienaprasmiškai parodo. Kaip teisingai Ch. Lalo pastebi: „publikai kaip individui, menas gali būti laisvos pratybos neturinčios kito tikslo, kaip tik jis pats, arba ištrūkimas — pabėgimas iš apsupančių papročių, arba jų idealizacija arba katarzis — apsivalymas; nežiūrint visų įsigalėjusių prietarų, menas vis dėlto visada yra jų sudvilypinimas, sako Ch. Lalo. Ir toliau jis iliustruoja:

„Idealistinė, blanki, kvintesencinė „meilės teismų“ literatūra viduriniais amžiais yra brutalių generacijų literatūra ir

kuri joms iš tikrųjų tiko. Politinės ir militarinės Prancūzų revoliucijos krizės vyko tarp poetinių, muzikalinių ir plastinių pastoralių, o ilga Restauracijos ir Liudviko - Philipo buržuazinė taika — tarp netvarkingo besiblaškančio romantizmo meninių krizių. Kadangi Trečioji Respublika su visomis savo institucijomis yra buvusi labiausiai laikiška iš visų režimų, tai meninis gyvenimas istorijoj pasiliks charakterizuojamas labai karinga neokatalikiška literatūra, pirmųjų „religinių parodų" ir „šventojo meno atelier" atidarymu ir tikra atsivertimų epidemija menininkų sluoksniuose. Trečiosios Respublikos demokratija ir kartais net demagogija sudarė pasisekimą hermetiškiems ir rafinuotiems simbolistų dekadentų, debiusistų, kubistų, futuristų, siurrealistų kūriniams — tai, kas priešinga liaudiškam menui.

Iš čia matyti, sako Ch. Lalo[1], su kiek kontrastų čia tenka susidurti meno istorikui, kuris nori rekonstruoti iš kūrinių mažai pažįstamos tautos papročius, lyg tie kūriniai nebūtų reakcija prieš tuos papročius ir institucijas, lygiai kaip ir tam tikras pritarimas ir tikslus atvaizdavimas".

Nors Ch. Lalo aukščiau duoti pavyzdžiai liečia literatūrą ir mažai pažįstamų tautų meną, tačiau iš esmės jie gali būti taikomi ir tada, kai galvojame apie praeities stilius, kai norime per juos suprasti kokios nors epochos ir tos tautos kultūrą. Stiliuje atsispindi tos epochos ir tautos aspiracijos, kultūra, bet stilizuotos aspiracijos, stilizuota kultūra.

---

[1] Ch. Lalo, L'Esthétique, Paris, Alcan, 88 psl. ir s.

V. IŠRAIŠKA IR FORMA

1. Išraiškos ir formos realus neatskiriamumas ir tų aspektų lyginamoji charakteristika 2. Išraiškos rūšys (tiesioginė, netiesioginė, simbolinė, sintetinė). 3. Išraiškos aspekto pasireiškimas formalinėmis ypatybėmis (intensyvumas - kontrastingumas, įvairumas, individualumas). 4. Forma, kaipo vienybė. 5. Būdai vienybei pabrėžti. 6. Harmonija ir paprastumas. 7. Konvencionalumai ir originalumas. 8. Spindėjimas.

Kai nagrinėjame visuomenės įtaką ir jos pasireiškimą stiliuje, mes prieiname prie kūrinių formos ypatybių. Kai kalbame apie kūrėjo individualybės pasireiškimą per techniką, vėl neapsieiname nepalietę klausimo, kokiomis ypatybėmis atskiri pasaulėjautos ir vaizdavimo būdai pasireiškia formoje. Svarstydami medžiagos reikšmę ir meninės tiesos problemą taip pat negalime visai nekalbėti apie meno kūrinio formą. Žodžiu sakant, forma yra tas klausimas, į kurį susibėga arba su kuriuo glaudžiai yra susiję kiti klausimai, kai kalbame apie meno kūrinį, kaipo tokį. Bet kas yra meno kūrinio forma, kaip ją apibrėžti, kuo ji skiriasi nuo išraiškos, apie kurią kalba šių dienų estetikai ir menininkai? Štai klausimai, kuriuos aiškiai ir griežtai atsakyti nėra lengva.

Kaip jau esame anksčiau pastebėję, dailiojo meno kūrinys yra individuali organinė vienybė, kurioj viskas yra drauge ir nieko nėra atskirai. Kaip gyvame žmoguje nėra atskirai sielos be kūno, ir kaip tebegyvenančio žmogaus sieloje negalime realiai atskirti intelekto, jausmų, valios ir kitų psichinių faktų, taip pat ir meno kūriny nėra idėjos atskirai nuo medžiagos, medžiagos — atskirai nuo išraiškos ir formos, o formos nėra atskirai nuo išraiškos. Meno kūriny viskas yra organinėj vienybėj, viskas yra valdoma formos. Todėl šių laikų kai kurie meno tyrinėtojai mėgsta sakyti, kad viskas yra forma, net medžiaga kūriny yra virtusi forma, nes kūrinio forma tai nėra kokia atskira klišė, kuri būtų įspausta medžiagoje, bet medžiaga ir forma yra sutapusios organinėje vienybėje. Dar sunkiau ne tik skirti, bet ir logiškai galvoti atskirai apie išraišką, atskirai apie formą.

Kai kalbame apie idėją ir medžiagą arba apie idėją ir formą, tai bent vaizduojamės, kad prieš kūrybinę sintezę yra atskirai medžiaga nuo idėjos, kuri įsikūnydama virsta forma. Bet kai svarstome, kas yra išraiška ir forma, mums jau ir įsivaizduoti sunkiau, kad būtų atskirai išraiška nuo formos. Kiekviena idėja, kiekviena emocija, kuri yra konkrečiu medžiaginiu būdu pasakyta, jau turi išraišką ir šiokią tokią formą. Pavyzdžiui, kada pasavario saulėj vaikas bėgioja, šokinėja ir krykštauja pievutėj, jis tą savo džiaugsmo jausmą pasako, duoda jam konkrečią išraišką. Tačiau ji nėra meniška, nes jai stinga vieningos, pastovios, estetiškos formos.

Visai kitoks bus džiaugsmingas balerinos šokis scenoj — jos visi judesiai, gestai, mimika nebus palaidi, bet suorganizuoti, nukreipti į vieną tikslą (džiaugsmą) apvaldyti, atsižvelgiant į žiūrovą. Kitaip sakant, balerinos džiaugsmo išraiška bus meniška, nes bus suorganizuota į formos harmoningą vienybę. Iš čia duoto pavyzdžio peršasi išvada, kad ne kiekviena išraiška yra meniška ir estetiška, bet kiekviena meno kūrinio forma turi stipresnę ar silpnesnę išraišką. Tiesa, gali pasitaikyti kūrinių, taip sausai akademiškai arba amatininkiškai šaltai padarytų, kurie nebereiškia jokios kūrėjo emocijos, jokios minties gyvybės, jokios kūrėjo individualybės, kitaip sakant, gali pasitaikyti kūrinių be išraiškos, tačiau šitame atsitikime bus sunku kalbėti ir apie jų formos meniškumą (žiūr. pav. 20). Taigi, matyti, kad tikrame dailiojo meno kūriny forma ir išraiška yra visada drauge neatskiriamai sutapusios. Jos neegzistuoja viena be kitos, kaip realiai neegzistuoja skyrium vieno ir to paties pinigo pusės. Ir juo išraiškos ir formos aspektai yra organiškiau suaugę, juo sunkiau pasakyti, kas kūriny priklauso išraiškai ir kas formai, tuo tas meno dalykas yra labiau vykęs.

Tačiau ne visi meno kūriniai pasiekia šitos tų dviejų aspektų pusiausvyros ir organiškumo. Vieno menininko kūriniuose vyrauja išraiška, o kito — forma. Ekspresionistinės pasaulėjautos ir vaizdavimo būdo kūriniuose paprastai persveria išraiška, nes ji yra dinaminių emocijų, galingos vaizduotės, kūrėjo vidinės asmenybės pabrėžimo rezultatas; o impresionistinio vaizdavimo būdo kūriniuose pirmenybė dažniausia atiduodama formai, kuri yra daugiau pasyvių receptuojančių juslių ir ramaus organizuojančio intelekto rezultatas. Tuose meno kūriniuose, kuriuos J. Volkeltas skiria prie gaivalinio, sentimenta-

liojo, subjektyviojo, kilnybinio ir individualizuojančio stilių (arba vaizdavimo būdų) persvara atitenka išraiškai, o priešingų stilių, kaip racionalinio, naiviojo, objektyviojo, tikrovinio ir tipizuojančio kūriniuose vyrauja formos aspektas.

Išraiška iškelia ir pabrėžia kūriny autorių, jo ir jo tautos pasaulėjautą, žmogiškai vertingos idėjos pergyvenimą, emocijų dinamiką ir judesį; tuo tarpu forma atstovauja ir pabrėžia objektyvųjį, pastovųjį, atbaigtą pavidalą, intelekto sukurtą tvarką, organinę vienybę, idėjos spindinčią ramybę. Idėją emocionaliai pergyvendamas ir ją išreikšdamas, autorius savo žvilgsnį yra nukreipęs į save, o emocijos konkrečią juslinę išraišką suorganizuodamas į pastovią vieningą formą, jis savo žvilgsnį yra nusukęs į pasaulį ir žiūrovą. Išraiškos menininkui atrodo svarbiau jo emocija ir reiškiamoji idėja, o formos menininkui — meniškojo pavidalo darnumas, estetiškumas, suvokiamumas žiūrovui. Išraiška kūriny yra lyg chaosan besiveržianti dinamika, o forma yra daugiau negu tvarkanti atsverianti statika. Išraiškos kūrinys žiūrovui parodo žmogiškosios idėjos dinamišką emocionalumą, o formos dalykas atskleidžia idėjos ramų spindėjimą, persunkusį medžiagą; pirmasis apeliuoja daugiau į žiūrovo emociją ir jos gilumą, o antrasis prabyla į nesuinteresuotą intelektą ir žadina estetinį džiaugsmą; pirmajam lyg varbiau „kas", o antrajam — „kaip". Išraiška yra visa tai, kas kūriny duoda pajusti autoriaus pergyvenimą, o forma yra visa tai, kas kūrinį sujungia į organinę vienybę ir spindėjimą estetiniam malonumui. Išraiškos kūrinys yra daugiau nukreiptas į intensyvumą, į kontrastus, į įvairumą, individualumą, nepaprastumą, o formos kūrinys daugiau pabrėžia vienybę, harmoniją, tipiškumą, paprastumą, estetinį malonumą.

Ne tik atskiri kūrėjai yra linkę tai į išraišką, tai į formą, bet taip rikiuojasi net ištisos meno šakos. Antai, šokis, muzika, poezija yra išraiškos menai, o skulptūra, tapyba, architektūra — formos menai. Pirmieji yra išraiškos menais, nes jie atskleidžia daugiau subjektyvią, psichinę, judrią kūrėjo tikrovę, o antrieji vadinasi formos menais, nes jie daugiau pavaizduoja objektyvų, išviršinį, juslėmis prieinamą pasaulį. Tačiau išraiškos menuose, pav., muzikoj, vieni kūriniai gali labiau pabrėžti išraiškos aspektą, o kiti — formos. Antai, W. A. Mozarto simfonijos yra daugiau formos kūriniai, nes akcentuoja vienybę, harmoniją, paprastumą, o L. von Beethoveno simfonijose yra

daugiau išraiškos, nes iškelia emociją, jos jėgą, įvairumą. Panašiai atsitinka ir su vaizduojamaisiais arba formos menais. Juose taip pat vienas ar kitas aspektas gali įgyti daugiau svarbos. Antai, jei reiktų palyginti tokius žymius menininkus, kaip italų Mykolas Angelas ir Leonardo da Vinci, tai pirmojo kūriniuose rastume labiau pabrėžtą išraiškos momentą, o antrojo — formos.

Šitas išraiškos ir formos nevienodas santykiavimas akivaizdžiai matyti net kai kurių meno sąjūdžių ir stilių evoliucijoj. Antai, pačioj pradžioj, kol menininkai tėra techniškai įgudę, kaip italų priešrafaeliniai quattrocento dailininkai, jie visą dėmesį yra nukreipę į reiškiamą dalyką, yra susirūpinę, kaip išreikšti tai, ką jie pergyvena, ko siekia; todėl renesanso quattrocentistų mene vyrauja išraiška. Bet pagaliau menininkai apvaldo savo priemones, jie lengvai sugeba išreikšti savo idealą ir susirūpina jo harmonija, jo tobulumu ir tokiu būdu pasiekia beveik idealią išraiškos ir formos pusiausvyrą, kurią sutinkame didžiuosiuose renesanso dailininkuose, kaip Leonardo da Vinci, Mykolas Angelas, Raffaelis Sanzio, Tiziano. Tačiau su techniniais laimėjimais, su išraiškos priemonių ir formos tobulu valdymu menininkams užeina noras be jausmo žaisti gerai išstudijuotomis išraiškos priemonėmis, kurti formas dėl formų, dėl grynai estetinio malonumo, ir tada galutinai ima nusverti forma, o jausmas vis labiau pasitraukia. Šito noro žaisti forma jau užtinkame net pas didžiųjų renesansininkų amžininkus, ir dar ryškiau — pas vėlybesnius Berninį ir Guido Renį, kurie tačiau nėra dar nukrypę į ryškų formalizmą, kaip Carraches.

Mat toks pavojus nukrypti į bedvasį formalizmą gresia visada, kada menininkai lengvai valdo technikos priemones, kada ima žaisti formalinėmis problemomis, kada užmiršta gyvos emocijos išreiškimo reikalą. Bet, iš kitos pusės, nepakankamas susirūpinimas techniniu tobulumu, per didelis išraiškos įsigalėjimas mene jam uždeda naivumo ir sustingimo arba primityvumo ir neužbaigtumo įspūdį, kuris kliudo estetinį džiaugsmą

Nors meno kūriny išraiškos nėra atskirai nuo formos, tačiau istoriškai išraiškos aspektas yra pirmesnis tiek kokios nors meno srovės istorijoj, tiek kokio nors kūrėjo gyvenime, tiek atskiro kūrinio gimimo procese.



28. J. M. Nattier: Chartres kunigaikštienė kaip Hebė (1745)



29. Utamaro: Kurtizanė su laiškeliu (japonų graviūra iš XVIII a.)

Padarius šituos charakterizuojančius palyginimus tarp išraiškos ir formos aspektų, kyla klausimas, kokia gali būti išraiška. Atsakydamas į šitą klausimą, Müller - Freienfels[1] iškelia tris išraiškos rūšis: tiesioginę arba motorinę, netiesioginę arba akustinę - optinę ir daiktinę simbolinę.

Tiesiogine išraiškos priemone, anot Müller - Freienfels, yra žmogaus judesys, nes jis betarpiškai yra susijęs su jausmu, kuris taip pat yra dinaminės - motorinės prigimties. Antai, kada vaikui linksma, jis juokiasi, ploja rankutėmis, gestikuliuoja, šokinėja. Kada vaikui liūdna, tada jo veido raumenys susitraukia, iš akių bėga ašaros, kūno raumenys suglebę, bejėgiai, vos lengvai bejuda. Taigi, iš šito matyti, kad afektinė būsena veržiasi į konkrečią išraišką ir tai pirmiausiai per judesį. Štai kodėl žmogaus kūno judesiai yra vadinami tiesiogine išraiška, kurią sutinkame simfoniniame šoky arba balete ir dramatiniame vaidinime, nes čia mimika, gestai ir kiti kūno judesiai betarpiškai yra jausmo veikiami ir byloja apie jį.

Bet dažniausia tai tiesioginei išraiškos priemonei, net šokyje, ateina į pagelbą netiesioginės priemonės, kaip garsas ir vaizdas ir šiaip judesys. Be abejo, kad su tiesiogine išraiškos priemone glaudžiausiai yra susijęs žmogaus garsas. Kada mes dar nematome verkiančio vaiko ašarų, jo veido sutrauktų bruožų, jo trūkčiojančių petelių, o girdime tik kūkčiojimą, atodūsius, ar riksmą, mums atrodo, kad jau pačiuose garsuose girdime skausmą, nors iš tikro mums jis perteikiamas oro virpėjimams tarpininkaujant. Dar mažiau tiesioginiai, nors įspūdingi, yra ne žmogaus gyvi ar negyvi garsai. Pasiekdamı organizmą, jaudindami ausies bubnelį, smagenis ir širdį dengiančias plėves, garsai žmoguje organiškai sukelia tam tikrą afektyvinę būseną, tam tikrą nuotaiką. Garsų tonų aukštumas ar žemumas, jų tembro skaidrumas ar sulaikytas duslumas kažin kaip savaime sužadina tam tikras emocijas, lyg jos tuose garsuose tikrai glūdėtų ir būtų mums atnešamos.

Sunku išaiškinti įvairių garsų sugestyvią emocionalinę jėgą, tačiau reikia manyti, kad iš dalies ji pareina taip pat nuo asociacijų su žmogaus garsų afektyviniu turiniu ir su kitomis gyvenimo aplinkybių asociacijomis. Svarbiausia jų gal bus

---

[1] R. Müller-Freienfel's, Pschychologie der Kunst, II, Leipzig-Berlin, 1923, 57 psl. ir s.

asociacija su judesiu, nes, kai mes girdime garsą, jį dažniausiai įsivaizduojame, kaip judesį, kokiu jis fiziškai ir yra. Be abejo, asociacijos su judesiu, su įvairiomis gyvenimo aplinkybėmis, su įvairiomis balso moduliacijomis dar neišaiškina garsų sugestyvios jėgos ir jos afektyvinio turinio, bet faktas lieka faktu, kad garsas ir judesys drauge yra labai stiprios (atrodo tiesiog netarpiškos) išraiškos priemonės. Ir dėl garso ar judesio sintezės afektyvinės jėgos muzika yra laikoma viena charakteringiausių išraiškos menų.

Tai gerai supratę, poetai simbolistai ir ekspresionistai panorėjo ir poezijoj daugiausia veikti skaitytoją muzikaliniu sugestyvumu. Muzika jiems atrodė tiesiogiausiai susijusi su afektyvine prigimtimi; todėl ne vienas simbolistas buvo pasiryžęs atsisakyti arba net buvo atsisakęs nuo žodžių prasmės, nuo įprastinės sintaksės tos dinamiškos muzikos naudai. Ne kitokiais tikslais, kaip ieškodami tiesioginio kelio į žmogaus emocijas, naujausių laikų dailininkai - tapytojai taip pat įsigeidė veikti per savo paveikslus, kaip muzikai. Ne be reikalo dabar girdime juos kalbant apie spalvų gamas, jų tonų sąskambius arba akordus. Žinoma, kitas klausimas, kiek tos jų pastangos spalvas sumuzikalinti yra realiai vaisingos.

Nors tarp garsų ir spalvų gali būti subtylūs asociatyviniai ryšiai, ypač žmogaus pasąmony, tačiau vis dėlto nereikia užmiršti, kad optiniai dalykai nėra taip glaudžiai susiję su afektyvine prigimtimi. Tiesa, kad toks nepajudinamas kampuotas stovėjimas, aukštos skrybėlės ir karūnos gali reikšti išdidumo jausmus ir veikti aktoriaus emocijas, tačiau regėjimo dalykai nebeturi tiesioginės jausmo dinamikos. Mat, mes nuo pat lopšio esame įpratę, kad garsas reikštų jausmą ar mintį, o spalvos, linijos beveik visada mums yra susijusios su kokiu nors daiktu, su jo pavidalu ir reiškia pirmiausia daiktą, o ne emociją. Bet Müller - Freienfels teisingai nurodo, kad optinis dalykas įgauna sugestyvesnės galios susietas su judesiu. Antai, žiūrėdami švelnios vingiuotos plonos linijos, mes pajuntame laisvę ir lengvumą to judesio, kuris tą liniją nubrėžė ir tą sielos stovį, kurio išraiška tas judesys būna. Čia linija yra tarpininkė, kurią sugyvina judesio momentas.

Regimų įspūdžių priartinimui prie emocijos ypač daug sveria ritmo prisijungimas. Antai, ornamentą sudaro abstrakti linija, kuri be ritminio pasikartojimo, nereikštų nei daikto, nei

nuotaikos, o tačiau ritmas padaro tai, kad ornamentas gali būti „neramus", „nervingas", arba „lengvai giedras", kaip šokis arba kaip muzikos gabaliukas. Ne tik ornamentai, bet ir visos abstrakčios linijos ir erdvinės formos gali įgyti stiprios emocionalinės išraiškos ritmiškai suorganizuotos. Štai kodėl niekas nepadaro žmogaus tokio mažyčio ir niekas drauge nekelia jo dvasios aukštyn, kaip gotinė katedra, kurios įvairiai ritmiškai bekylančios linijos ir figūros pasidaro lyg dinamiškos vitražų šviesoj. Štai kodėl jokia kita bažnyčia nenuteikia taip maloniai iškilmingai, kaip turtingi stilingo baroko Dievo namai, kur banguotas, ritmiškai besivejančias, susipinančias linijas dar sudinamina bronzos ir aukso atspindžiai.

Nežiūrint to, kad regėjimo dalykai gali kartais priartėti prie tiesioginės jausmo išraiškos, vis dėlto dažniausiai linijos ir spalvos tarnauja netiesioginės, ypač simbolinės daiktinės išraiškos rūšiai. Mat, žmogus visada mato daiktus, pavidalus, žmones, peizažus, kuriems gyvenime nėra visai indiferentus. Jam kiekvienas objektas turi tolimesnės ar artimesnės afektyvinės vertės, nes jis savo jausmą reiškia ne tik judesiais ir garsais, bet jį perkelia į regimus ir apčiuopiamus daiktus. Antai, savo rimtį ir liūdesį jis parodo, nešiodamas juodus drabužius ir galvą pabarstydamas pelenais. Kai džiūgauja, mėgsta vilkėti šviesiais spalvingais drabužiais, puoštis gėlių vainikais, prie namų iškelti vėliavas. Tai daugiau konvencionalinė (lyg sutarta) daiktų simbolika jausmams reikšti.

Bet antai palinkęs svyruoklis berželis ar gluosnis taip pat žadina liūdesį. Ir gestanti žvakė, ir besileidžianti saulė, ir nugeltęs medžio lapas taip pat dažnai reiškia melancholišką nuotaiką, ilgesį, ar net mirtį. Tai gamtos pasaulio daiktai, turį simbolinės emocionalinės prasmės. Tuos simbolius išrenka ar sukuria net paprasti žmonės. Spiriami emocijos, besiveržiančios konkrečiai pasireikšti, lyg atramos ar simpatijos ieškodami, jie savo nuotaiką perkelia į daiktus ir jų santykius, kurie turi glaudesnių tiesiogiškesnių asociacijų su ta emocija ar nuotaika. Svyruoklis berželis tik todėl, tur būt, atrodo „liūdnas", kad jo nulinkusios šakos primena liūdesio nusvarintas rankas ir nuleistą galvą.

O kadangi menininkai už paprastus žmones dažnai būna jautresni, tai jie dar greičiau ir daugiau tokių daiktinių simbolių sukuria, arba tikriau sakant, pastebi daiktuose ir įvy-

kiuose tokių bruožų, tokių aspektų, kurie atitinka jų pergyvenimus. Šita daiktų simbolika daugiausia ir remiasi tokie menai, kaip epas, drama, skulptūra, tapyba, filmas. Išorinis pasaulis čia vaizduojamas ne dėl jo paties, bet dėl tų santykių su išvidiniu pasauliu, su ta intuityviai pergyvenama žmogiškai reikšminga idėja, kurią menininkas nori realizuoti. Juo menininkas šitokius santykius spontaniškiau suranda, juo tiksliau įvykiuose, žmonėse, peizažuose iškelia tokius aspektus, kurių pabrėžimas prikrauna daiktus emocionalinės sugestyvinės energijos, tuo to menininko kūriniai gyviau prabils į žiūrovą.

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad sukurti naujų simbolių šiais laikais nėra lengva, nes daug jų yra vartojamų, kaip klišių, ir yra susinešiojusių. Tačiau iš tikrųjų taip nėra. Kiekviena tikra emocija, būdama individuali, ieško ir sau atitinkamos išraiškos. Ji nejučiomis kūrėjo dėmesį atkreipia į tokį naują bruožą ar aspektą daikto, kuris kitiems šimtais kartų tarnavo, kaip simbolis jų emocijai. Ir tas emocijos įtakoj surasto naujo bruožo iškėlimas žmoguje, veiksme, įvyky, peizaže gali jį gaivinančiai nušviesti, jos simbolis gali pasirodyti toks naujas, lyg niekada jis nebūtų pavartotas. Kad šitokių naujų bruožų ir santykių būtų lengviau surasti, kūrėjui reikia bendrauti su visu plačiu gyvenimu ir žiūrėti į jį meilingomis, pasakytume, tiesiog naiviai atviromis akimis, o ne intelektualiai, skeptiškai, analizuojančiai. Išviršinis pasaulis visada pasilieka neišsemiamas simbolių šaltinis kūrėjo emocijų išraiškai, nors simbolis taip stipriai į žiūrovą neprabyla, kaip gyvas žodis sujungtas su kūno judesiu.

Tačiau yra dar viena simbolinės išraiškos rūšis, kurios negalima pavadinti daiktine, bet greičiau ženkline, netiesiogine arba n e d a i k t i n e. Antai, gyvenime įsimylėjusiam simbolinės reikšmės turi ne tik mylimosios atvaizdas, bet jai priklausęs kaspinas ar net peizažas, kur ji vaikščiojo. Tai yra tik ženklai, kurie labai tolimi simbolizuojamam dalykui. Tokios simbolikos yra ne tik gyvenime, bet ir mene. Kaip teisingai Müller - Freienfels pastebi, turėdamas galvoje vieną Böcklino paveikslą, kai tapytojas atvaizduoja tyliame vandeny iškilusią uolos salą su tamsiais medžiais, niekas čia tiesiog nebyloja apie mirtį, bet autorius ją pavadina „Mirties sala“, remdamasis subtilesnėmis asociacijomis. Arba lyrikas, tedainuodamas apie pavasarį, gali taip pat savo meilės ilgesį išsakyti, nors simboliai

neturės tiesioginio panašumo su vaizduojamu objektu. Prie šitokių netiesioginių simbolių, kurie nėra jokie daiktai, bet turi emocionalinės reikšmės, Müller - Freienfels priskiria abstrakčias linijas ir plokštumas, garsus ir spalvas. Tačiau tas pats autorius pastebi, kad tie dalykai gali turėti ir nesimbolinės reikšmės. Ta kryptimi mes ir mėginome interpretuoti garsus, ypač kada jie yra sujungti su judesio išraiška.

Sunkiau susieti su judesiu linijas, plokštumas, spalvas, nors jų išraiškoje ir būtų aiškus ritmas. Todėl spalvos, linijos ir plokštumas tiksliau skirti netiesioginei simbolikai. Taip pat nėra reikalo iš jos visai išskirti ir garsus. Juk dar nesuorganizuoti į muzikalinį ritmą aukšti tonai mums sugestionuoja kažin ką džiaugsmingo ir šviesaus, o žemieji — rimtį ir liūdesį. Arba fleitos garsai visada atrodo jaukesni, linksmesni, aksominiai, o smuiko liūdnesni, gilesni, kristaliniai.

Bet netiesioginei arba nedaiktinei simbolikai ypač tenka skirti, kaip sakėme, linijas, paviršius, plokštumas, spalvas, kurių emocionalinę vertę jau senelis H. Taine yra iškėlęs. „Pagal tai, ar jos yra tiesios, lenktos, vingiuotos, laužytos ar netaisyklingos, jos mums daro skirtingus įspūdžius“, sako H. Taine[1]. Antai, horizontaliai einančios linijos ir plokštumos statiny sudaro saugaus ramumo, natūralumo, paprastumo įspūdį, o vertikalios linijos ir plokštumos sugestionuoja džiaugsmingą energiją ir kilimą. Net paprasti abstraktūs paviršiai, tik linijomis apibrėžti, turi emocionalinės jėgos. Antai, tokie abstraktūs dalykai, kaip kolonos, o vis dėl to daro skirtingą įspūdį. Pav., dorėnų kolona mums byloja apie solidumą, patvarumą, jonėnų kolona — apie lengvą natūralų lieknumą, o korintinė kolona — greičiau apie rafinuotą eleganciją.

„Pačios iš savęs, šalia imitatyvinio jų panaudojimo, spalvos taip pat, kaip linijos, turi tam tikrą prasmę, sako H. Taine[2]. Gama spalvų, kurios nevaizduoja jokio realaus daikto, kaip ir linijų arabeskas, kurios neimituoja jokio natūralaus dalyko, gali būti turtinga arba skurdi, elegantiška arba sunki. Mūsų įspūdis kinta su jų ansambliu; taigi jų ansamblis turi išraiškos“. Tos pat galios turi spalvų tonai, jų šviesumas ir tamsumas, tonai,

---

[1] H. Taine, Philosophie de l'art, II, Paris, Hachette, 333 psl.

[2] H. Taine, ten pat, II, 334 psl.

kurie vieni greta kitų gali sudaryti spalvinius konsonansus arba disonansus. Pagaliau net atskiros spalvos turi simbolinės afektyvinės vertės. Antai geltonos ir raudonos spalvos nuteikia jaukiai ir vadinasi net šiltomis; mėlynai žydra sugestionuoja šviesumą ir džiaugsmą, balta — skaistumą ir nekaltumą, o tamsios spalvos reiškia liūdesį ir rimtį. Psichologų reikalas išaiškinti, kodėl tos linijos, spalvos ir jų ansambliai turi simbolinę reikšmę. Jų taip pat pareiga mums pasakyti, kodėl šviesios spalvos mums primena dar aukštus tonus, o tamsios — žemus, kodėl aukšti tonai sugestionuoja plonumą, o žemi — tūringumą. Mums čia tik reikia pabrėžti, kad visų laikų menininkai intuityviai jaučia šitą garsų, linijų, spalvų simbolinę vertę ir ją naudoja, kaip vaisingą išraiškos priemonę.

Bet, kaip esame minėję, ypač šių laikų tapytojai studijuoja spalvų ir linijų afektyvinę simbolinę reikšmę. Remdamiesi eksperimentine psichologija jie stengiasi susekti spalvų simbolinę fiziologinę ir psichologinę prasmę. Apie tai Ozenfant ir Jeanneret rašo: „Kai kurios spalvos turi ypatybę būti gyvai jaudinančiomis ir dinamiškomis (grynosios spektro spalvos ir tam tikros cheminės spalvos); kitos yra ypatingai „konstruktyvios“, „žmogiškesnės“ (natūralinės spalvos, žemės ir t. t.), sako tie autoriai[1]. „Prie tiesioginių ir grynai fizinių įvairių spalvų reakcijų toliau prisijungia protiniai įspūdžiai. Pavyzdžiui, su mėlynomis spalvomis susiję pastovūs ir specifiniai jutimai oriškumo, vandeningumo, tolumo, gilumo, priminimo tai, kas gamtoj šitaip nudažyta, kaip vanduo, dangus, tolimi daiktai; rusva spalva yra žeminė; žalia sugestionuoja augmeniją ir t.t.. Iš čia antroji psichologinė klaviatūra glaudžiai susijusi su pirmąja fiziologine; tai klaviatūra įpratimų ir paveldėtų bei pergyventų patyrimų, kurie reikalauja savo vartojimo logikos".

Vieni šių dienų menininkai dar spalvas jungia bent su geometrinių pavidalų daiktais, kitiems dailininkams tie patys daiktai, kaip vazės, indai, tėra pretekstas tapyti. Dabar ne retas dailininkas visą paveikslą stengiasi atremti į spalvų „gamas“ ir „simfonijas“, paneigdamas siužetą, atsisakydamas visos gyvenimo daiktinės simbolikos, kurią vienas kitas su panieka vadina „literatūra“. Toks reiškinys jau yra išreiškos forma-

---

1 Ozenfant et Jeanneret, La Peinture moderne, Paris. Crès, 165 psl. ir s.

lizmas, kuris menui nemažiau pragaištingas, kaip realistinis akademinis formalizmas.

Tik, deja, šiandien net meno profesoriai kartais to nebepastebi. Antai, J. Vienožinskis 1936 m. „II rudens dailės parodos“ proga rašo: „Svarbiausia, kad mūsų pažangieji dailininkai nepamėgdžioja gamtos reiškinių, bet eina estetinių psichologinių principų vedami. Seniau, o ir šiandien yra menininkų, kurie norėdami, pavyzd., liūdesį išreikšti, ima liūdną gamtos vaizdą, ar nuvargusią ašarojančią senelę, ar kūdikį ir taip jų išraiškos muskulus ar formas pabrėžia, tokiais akcesuarais apstato, kad gautųsi liūdesio vaizdas. Tokį vaizdą galima gauti nepriklausomai nuo tokių ar kitokių spalvų, tokios ar kitokios formų struktūros“, kalba perdėdamas J. Vienožinskis. „Pažangiųjų stengiamasi, kad spalvos ir formos taip būtų komponuojamos, kad jos betarpiškai, nepriklausomai nuo motyvo (daiktinių simbolių J. G.) teiktų norimų išgyvenimų“, kalba perdėdamas ekspresionistų naudai tas pats autorius[1] ir tik lyg pateisinimui priduria: „Aišku, atitinkamas motyvas išraišką gali dar pagilinti“. Neekstremistiškai galvojant, reiktų pasakyti — ne tik gali, bet ir turi, jei dailininkas nori sukurti svarų meno kūrinį, kuris galėtų gyvai prabilti į žiūrovo gilųjį žmoniškumą.

Jei menininkas vardan lyrizmo ar „muzikos“ tenori verstis spalvų, linijų, plokštumų ir tūrio formų kombinacijomis, jei jis paneigia ar atsisako plačiojo gyvenimo ir pasaulio reiškinių ir motyvų, jis faktiškai skurdina savo išraiškos priemones. Jo interesai turėtų būti priešingi, būtent, tų priemonių turėti, kaip galima, daugiau, ir visas jas sunaudoti savo tikslui. Turėdamas siužetą arba motyvą, kuris jau pats visada šį - tą reiškia, jį stilizuodamas, atitinkančius emocijai bruožus pabrėždamas spalvomis, jų tonais, šviesos ir šešėlių kontrastais, jis gali pasiekti tokios žmogiškos emocijos išraiškos, kokios jis niekados nepasieks abstrakčiomis linijų ir spalvų kombinacijomis.

Todėl menininkai, kurie nori ne tik žmogaus vidinį paviršių paliesti, bet prabilti į jo sielos gelmes, visada ieškojo ir ieško išraiškos priemonių sintezės. Užteks čia priminti Richardą Wagnerį, kuris judesį, vaizdą, žodį, melodiją, veiksmą ir plastinį paveikslą stengėsi sujungti organinėj vie-

[1] J. Vienožinskis, II Rudens dailės paroda, „Liet. Žinios“ 1936 m. gruodžio 23 d.

nybėj, kad drama, opera, architektūra ir tapyba sudarytų vieną sintetinį meną. Ne susmulkinti, bet sustiprinti išreišką jis norėjo, kada stengėsi iš kalbamų ritminių frazių išvesti melodiją, kada iš orkestro, solistų ir choro stengėsi padaryti vieną didžiulį orkestrą. Ne ko kito, kaip sintetinės išraiškos siekdavo didieji menininkai graikai, kai savo nuostabiai gyvas statulas ir bareljefus, padarytus iš tauriojo Paroso marmuro, dar polichromuodavo, t. y. nudažydavo įvairiomis spalvomis. To pat norėjo ir Phidias, kada savo Atenę padarė iš įvairios medžiagos, neišskiriant aukso. To pat išraiškos sintetiškumo siekia šiems laikams ypač charakteringas menas — filmas. Jis nesitenkina daiktinių šešėlių judesiu, bet jau yra užvaldęs garsą, dar ruošiasi užkariauti spalvas ir erdvinį - reljefą ir perspektyvą, kad šitomis priemonėmis geriau galėtų išreikšti scenaristo, režisieriaus ir aktoriaus siekiamą emocionaliai pergyvenamą idėją.

Be abejo, ne visiems menams išraiškos sintetiškumas prieinamas. Antai muzikoj apie daiktinę simboliką negali būti kalbos, nors kituose menuose ji niekada nėra bereikšmė. Tačiau šitos daiktinės emocionalinės simbolikos nereikia painioti su minties simbolika, kuri krypsta į pastovų vienaprasmiškumą alegorijos formoj. Alegorija, kaip sąvokos arba minties konkreti iliustracija, visada teturi vieną perkeltą aiškiai apibrėžtą prasmę, o daiktai, jų santykiai, įvykiai, kurie simbolizuoja emocijas, neturi apibrėžto aiškumo; jie daugiau sugestionuoja negu iliustruoja; todėl kartais žiūrovui gali turėti kitokios emocionalinės vertės negu autoriui.

Ir kiekvienas kūrinys tos meno šakos, kuri neapsieina be daiktinių konkrečių pavidalų, visada yra daugiau ar mažiau simbolinis kūrėjo emocijų atžvilgiu, tačiau nebūtinai bus simbolinis minties atžvilgiu. Jis tokiu gali pasidaryti tada, kada mintis autoriaus bus pergyventa kaip emocija, arba kitaip sakant, kada emocijoj glūdės minties prasmiškumas. Kada autorius gilesnę prasmingesnę mintį bus pergyvenęs, kaip emociją, tada jo kūrinys dažniausia bus simbolinis ne detalėmis, bet pačiais bendriausiais bruožais; tada jo antroji prasmė bus greičiau intuityviai jaučiama negu aiškiai sąvokomis pasakoma. Kada kiekviena detalė ima simbolizuoti kokią nors mintį, tada kūrinys pereina į alegoriją ir lieka sausokas, be sugestyvios emocionalinės jėgos. Kada, pav., Holman Hunt savo „Pasaulio Šviesoj“ (žiūr. pav. 27) Kristaus tunikos, jo apsiausto ir net

žiburio šviesos spalva nori reikšti tam tikrą mintį, kada šitos minties žiūrovas nebejaučia, o reikalauja komentarų, tada paveikslas nustoja gilesnės žmogiškai emocionalinės vertės su minties prasme, kuriomis jis bylotų, jei autorius būtų pergyvenęs savo mintį sintetiškai emocionaliai. Tik šitaip sukurti kūriniai iš tikro reiškia ir emocijos glumą ir minties prasmingumą (pav., P. Claudelio „Annonce faite à Marie"). Tai simboliniai kūriniai siaurąja prasme. Tačiau platesne prasme simbolinis yra kiekvienas kūrinys, kuris daiktais, jų santykiais, įvykiais, spalvomis ir garsais išreiškia kūrėjo pergyvenimą. Taigi, išskyrus grynąją muziką, kur daiktų tarpininkavimo nėra, tikrasis dailiojo meno kūrinys turi daugiau ar mažiau simbolinę išraišką.

Bet išraiškos nėra atskirai nuo medžiagos ir formos, nes ji tėra vienas meno kūrinio aspektas, kuris atstovauja ypač kūrėjo individualią konkretizuotą emociją. O kadangi kūriny ir forma yra konkreti, tai išraiškos priemonės, kaip gyvas ar mechaninis judesys, gyvas ir mechaninis garsas, abstrakčios linijos, paviršiai, tūriai, spalvos, pasaulio daiktai ir pavidalai yra drauge ir formos elementai. Todėl suprantama, kad ne tie patys elementai ryškiau iškils formoj, kada kūriny galingai prasiverš dinamiška ir laisva emocija, ir ne tie patys, kada kūriny vyraus harmonijos ir estetiškumo siekimai.

Iš tikro, taip ir yra, kaip teisingai iškelia Müller - Freinfels[1]. Kūriny, kur persvers išraiškos aspektas, ten kaip formalinė ypatybė pasireikš kontrastas. Jis taip sakant, yra emocijos intensyvumo vaisius, to intensyvumo, į kurį veržiasi kiekviena emocija, ypač jeigu ji yra išreiškiama. Intensyvumo siekia taip pat pats menininkas sąmoningai, nes jis žino, kad žiūrovo emocijai sužadinti taip pat tam tikras intensyvumo laipsnis yra būtinas. Formos menininkas intensyvumą stengsis taip apvaldyti, kad jis būtų estetiškai malonus žiūrovui, o išraiškos menininkas intensyvumą yra linkęs perdėti. Štai todėl jis griebiasi galingų kontrastų. Tais sumetimais Šekspyras „Karaliuje Lyre" greta geros ir nuoširdžios Kordelijos pastato veidmaines egoistes seseris Gonerilę ir Reganą. Taip pačiais išraiškos intensyvumo sumetimais romantikai bjauriame juokdary apgyvendindavo gražią sielą, o

[1] Psychologie der Kunst, II, 103 psl. ir ss.

gražios moters kūne — bjaurią sielą à la Lukrecija Borgia. Panašiai elgiasi ir tapytojas. Pavyzdžiui norėdamas stipriai pabrėžti moters kaklo baltumą, jis ant jo nupiešia plonytį juodą raikštelį, o siekdamas parodyti vyro galybę ir masyvumą, jis greta jo stambių kojų nutapo trapią gėlelę. Muzikoj intensyvumą kompozitorius pasiekia po lengvų piano išvystydamas galingus fortissimo, aukštus tonus palydėdamas žemais, rėžiančius disonansus pakeisdamas giedria harmonija, po lėto tempo duodamas greitą ir t. t.

Apskritai išraiškos intensyvumas yra viena iš būtinų sąlygų kūrinio meniškumui. Kada jis per menkas, kūrinys gali atrodyti negyvas; kada jis yra per didelis, kūrinys tada jaudina ir gali kenkti estetiniam malonumui arba grožiui. Kad neatsitiktų nei vieno nei kito, pats autorius turi jausti intuityviai, koks intensyvumas yra reikalingas ir kokiomis priemonėmis jis pasiektinas.

Išraiškos kūrinys taip pat pasižymi formalinių pavidalinių elementų įvairumu. Mat stiprus reiškiamos idėjos pergyvenimas veržiasi ne tik į gilumą intensyvumu, bet taip pat, jei taip galima pasakyti, į platumą, pasireiškiantį įvairumu. Tapyboj tas įvairumas reiškiasi spalvų tonų margumu, linijų gausumu, paveikslo figūrų skaičiumi ir jų vis kitokia pozicija. Šveicarų Hodleris (jo „Grįžimas iš Marignano"; pav. 22) ir Flamandų Rubens yra tam ryškūs pavyzdžiai. Muzikoj įvairumas iškyla ritmų, tempų kaitaliojimu, akordų turtingumu, pakartojimų vengimu, chore — balsų partijų savarankiškumu. Įvairumu besireiškiančioj muzikoj neretai išsivysto tikros choro balsų ar orkestro garsų orgijos, kokias sutinkame pas R. Wagnerį ir Berliozą, kurie atrodo dar per taisyklingi, palyginus su modernistų muzika. Poezijoj įvairumas iškyla nuotaikos kaitaliojimu, stilistinių priemonių gausumu, ritmo sudėtingumu, strofų nemėgimu. Architektūroj įvairumas reiškiasi tuščių plokštumų vengimu, kolonų gausumu, piliastrų margumu, vitražų, statulų, paveikslų ir ornamentų meile. Vėlybosios liepsnojančios gotikos katedra ir baroko bažnyčia (pav. Pažaislio bažnyčios vidus) gali būti to įvairumo ryškesniais pavyzdžiais.

Nors įvairumas ryškiau iškyla išraiškos kūriniuose, tačiau jis nėra bereikšmis jokiame dailiojo meno kūriny, nes kiekvienas elementas daugiau ar mažiau reiškia emocionaliai pergyventą idėją kitokiu būdu. Jei kontrastas iškelia pergyvenimo

intensyvumą, tai įvairumas rodo jį lyg iš atskirų pusių, iš tam tikrų atžvilgių. Juk, jei pergyvenimas būtų reiškiamas tomis pačiomis priemonėmis, tai jos greit atbuktų, susilpnėtų ir nebetektų reiškiamosios jėgos, nes psichologija yra nurodžiusi, kad nesustiprintas, ar nepaįvairintas pakartojimas, tam tikro laipsnio pasiekęs, bedaro kas kartą vis silpnesnį įspūdį. Antai, jei artistas scenoj vis tuo pačiu balsu šauktų, jis pasidarytų įkyrus ir niekas nebetikėtų, kad jis reiškia kokią stiprią emociją.

Formalinių elementų įvairumas ypač reikalingas žiūrovo dėmesiui palaikyti. Tą reikalą intuityviai jaučia kiekvienas menininkas. Net klasikai, kurie visada labiau pabrėžia vienybės ir harmonijos momentą, ir tie nemažiau už kitus supranta įvairumo svarbą. Užtenka tik pažvelgti į Leonardo da Vinci „Paskutinę Vakarienę" ir į Raffaelio Sanzio „Atenų Mokyklą" arba „Šv. Marijos Sužadėtuves", į N. Poussino „Rebeką" arba į L. Davido „Sabinių pagrobimą", kad suprastume, kaip tie autoriai brangina įvairumą. Elementariškai galvojant, atrodo, kad nieko ypatingo neatsitiktų, jei kokios nors žmogiškos figūros poza paveiksle būtų pakartota ar panaši. O iš tikrųjų suminėtuose kūriniuose kiekvienas žmogaus pavidalas turi kitokį veidą, kitokią kūno padėtį, kitaip santykiauja su gretimaisiais ir su aplinka, nors visi vienai idėjai išryškinti tetarnauja (žiūr. pav. 21).

Tačiau įvairumo ypatybė, kurios siekia išraiška, yra reliatyvus dalykas, pareinąs nuo autoriaus prigimties, skonio, realizuojamos idėjos ir jos pergyvenimo. Jei natūralus saikingas formos įvairumas naudingas išraiškai vaizduojamuose arba erdvės menuose, kaip tapyba, skulptūra, architektūra, tai jis ypač naudingas laiko menuose (epe, dramoj, balete, muzikoj, filme), nes čia labiau negu kitur reikia palaikyti žiūrovo susidomėjimą ir dėmesį, kurie yra būtini meniškajam gėrėjimuisi. Tačiau taip pat nereikia užmiršti, kad gausus įvairumas formos elementuose gali būti panaudojamas, kaip kaukė, tikrajai nuoširdaus jausmo stokai pridengti. Jis yra buvęs ne kartą tikra formalizmo ir manierizmo priemone, kada autorius daugiau svarstė arba žaidė negu intuityviai jautė (pav. Ch. Le Brun Versaly, P. Rubens Marijos Medicis paveikslų serija, įvairios batalinės scenos).

Pagaliau kūriniuose tų menininkų, kurie pabrėžia išraišką,

iškyla ypač individualumas, nepaprastumas, charakteringumas. Tiesa, kad tos ypatybės yra susijusios su kontrastingumu ir įvairumu. Bet, sakysim, įvairius išraiškos ir formos elementus organizuojant, galima pabrėžti ir kas juos jungia, kas juose yra bendra, bet taip pat galima akcentuoti tai, kas juose yra individualu ir skirtinga. Mat ir kiekviena emocija yra kuo nors panaši į mūsų anksčiau turėtas arba kitų žmonių pergyventas, bet drauge ji yra skirtinga, individuali. Jei menininkas bus labiau intelektinis tipas arba pusiausvyros žmogus, atsižvelgiąs į žiūrovą, jis formoje labiau pabrėš vienybės pradą, harmoniją, tipiškumą, bendrumą; o jei jis bus emocionalus tipas ir žiūrės subjektyvinės emocijos, jis iškels formoj tokius retus ir nepaprastus dalykus, kurie bylos apie emocijos individualumą, apie jos skirtingumą nuo kitų, apie tuos pergyvenimo virpėjimus, kurie charakteringi tik tam momentui, kurie jau niekada nebepasikartos. Štai kodėl išreiškos menininką vilioja keisti siužetai, retos situacijos. Jei jis tapo moters paveikslą, jis ypač pabrėžia žvilgsnio slėpiningumą, lūpų šypsnį, gesto judrumą. Jei jis bus muzikas, jis ieškos naujų akordų su pustoniais ir t. t.

Bet individualumas nėra svetimas jokiam kūrėjui. Net klasikui, kuris paprastai akcentuoja tipiškumą ir bendrumą, tai yra brangi ypatybė, nes ji išskiria jo kūrinį iš kitų, įneša šį- tą naujo į meno pasaulį ir padaro jo kūrinį prasmingą. Daug Apolonų, Venerų, Dianų, Junonų yra vaizdavę klasikai, bet kiekviena jų buvo kitokia, nes kiekvienas menininko idealo pergyvenimas yra individualus. Jis intuityviai pareikalauja formoj tokių nematytų ir nepakartojamų bruožų, nors menininkas sąmoningai ir siektų bendrumo ir tipiškumo.

Taigi iš to, kas aukščiau pasakyta, matyti, kad nors išraišką charakterizuoja kontrastais besireiškiąs intensyvumas, įvairumas ir individualumas bei nepaprastumas, tačiau tie dalykai nesvetimi ir niekada realiai nepaneigiami formos menininkų, nors šie labiau pabrėžia bendrumą, tipiškumą, harmoningumą bei proporcingumą, paprastumą ir vienybę. O iš kitos pusės šių dalykų nepaneigia ir išraiškos menininkai. Net tie, kraštutinieji, kurie nemėgsta kalbėti apie bendrumą ir harmoningumą, vis dėlto pripažįsta vienybę.

Taip, visi pripažįsta vienybę, nes tai yra meninės kūrinio formos pagrindinė esminė ypa-

tybė. Kūrinio forma nėra mechaninė dalių bei elementų vienybė, bet organinė vienybė, kuri reiškia daugiau negu jos atskirų dalių suma. Kaip žmogaus kūną sudarančių atskirų cheminių elementų suma negalėtų duoti gyvo funkcionuojančio kūno, taip atsitiktų ir su meno kūriniu.

Įsivaizduokime (nors tai ir sunku), kad turime puotos pabaigos idėją, liūdną autoriaus emociją, ekspresionistinį vaizdavimo būdą, simbolinę išraišką, žodžio ir garso medžiagą ir, kaip technikos priemonę, dviskiemenį šešių septynių pėdų jambą. Sakykim, kad visa tai reikia sudėti ir parašyti eilėraštį. Bet ar ta elementų suma jau bus meno kūrinys? Tikriausiai ne, nes susidedamųjų dalių suma negali duoti to, ką duoda ir reiškia organinė vienybė. Kad tuo atžvilgiu nekiltų jokių abejonių, padarykime eksperimentą. Paimkime Putino eilėraščio „Užgeso žiburiai" bent dvi pirmąsias eilutes, kurios gali sudaryti pakankamai užbaigtą visumą:

Užgeso žiburiai, nutilo mūsų puota,
Nudraskė vėsulas girliandų vainikus.

Čia maždaug turime tai, ką siūlėme mechaniškai parašyti. Bet jeigu šito dvieilio atskirą eilutę imtume traktuoti, kaip mechaninę sumą, tuoj būtų aiškus mūsų galvojimo klaidingumas. Paėmę antros eilutės pirmąjį žodį, nukelkime į galą. Turėsime: „Vėsulas girliandų vainikus nudraskė". Mechaniškai žiūrint, elementų suma nebus pakitusi, — ritmas bus tas pats, žodžiai ir vaizdai tie patys, — bet emocionališkai vaizdinė sintetinė jų reikšmė jau nebus ta pati, o mažiau sugestyvi, mažiau harmoninga, beveik proza. Taip atsitinka ir su kiekvienu kitu kūriniu (palygink pav. 8). Taip atsitinka todėl, kad, tik vieną elementą pajudindami, sudarkome formos organinę vienybę. Mat, eilėraštis nėra žodžių, garsų ir vaizdų ritminga serija, nei idėjos ir jos pergyvenimo loginis išvystymas, nei gili sielos išraiška, bet viso to nedaloma vienybė. Ji yra taip suorganizuota, kad leidžia tiesiog pajusti žmogišką prasmę, nukelia į bendrų emocionalinių vertybių pasaulį, leidžia įžvelgti į kūrėjo sielą ir viso to intuityviu pažinimu gėrėtis estetiškai. Todėl Ed. de Bruyne[1] sako: „Žodžiai, garsai, ritmas, girdimieji ir regimieji vaizdai, kurie ten yra susiję ir kurie asociacijos keliu sužadina sielos

---

1 Ed. de Bruyne, ten pat, 174 psl.

būsenas ir emocijas, sugaunamas jų sintetiškoj visumoj — visa yra viena formoj, kuri yra neatskiriama nuo individualios sąmonės", kuri tą nedalomą visumą turi. Taigi, kas kita organinė vienybė ir kas kita mechaninė, kuri meno kūrinio neduoda (žiūr. pav. 9).

Po duotų pavyzdžių analizės jau galėtume pasakyti, kad forma yra tai, dėl ko kūrinys yra tuo, kuo jis yra. Jei nebijotume kiek būti per drąsūs, pasakytume, kad meno kūrinio forma yra žmogaus sukurto apibrėžto pavidalo materialinių, psichinių ir techninių elementų organinė vienybė, kuri reiškia daugiau negu jos sudedamųjų suma. Tai objektyvinės formos apibrėža.

Nors meniškasis pavidalas yra konkretus, apibrėžtas ir aiškiai objektyvus, tačiau kada jį pažįstame, kada juo gėrimės estetiškai ir kada jį menininkas kuria, tada tas pavidalas nėra atskirtas nuo žmogaus sąmonės. Todėl atsižiūrint į šitą faktą, yra galimos dar dvi subjektyvinės formos apibrėžos. Išeinant iš menininko, forma bus kūrėjo dvasioj glūdinčio idealo organinė vienybė, kuri atitinkančiomis techninėmis priemonėmis yra realizuojama medžiagoj. Išeinant iš žiūrovo, forma bus apibrėžto meno pavidalo percepcijos vienybė.

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad čia duodamos trys meno formos apibrėžos yra savotiška dialektika. Tačiau iš tikrųjų taip nėra, jei norime suprasti, kas yra forma. Iš menininko išeidami sakome, kad meno forma yra kūrėjo idealo organinė vienybė, kuri techninėmis priemonėmis yra realizuojama medžiagoj. Tai nėra lyg nereikalinga parafrazė. Juk jei iš tikrųjų vienybės kūrėjuje nebus visais atžvilgiais, tai ir meno kūrinys arba konkretus pavidalas nebus visai vieningas.

Antai, pastaraisiais metais pagarsėjusio Putino romano „Altorių Šešėly" pirmasis ir antrasis tomai nėra visai vieningi, nors ir idėjos tos pačios ir svarbiausias personažas tas pats. Pirmasis tomas labiau lyriškas, o antras daugiau episkas. Jei juos abu norėtume laikyti griežtai vienu kūriniu, elgtumės netiksliai, nes juos kurdamas, autorius buvo nevienodai, nevisai vieningai nusiteikęs, ir todėl pavartojo nevienodą vaizdavimo būdą ir pagal tai atsakančias technikines priemones. Arba jeigu paimsime to paties autoriaus „Altorių Šešėly" trečiąjį tomą, pamatysime, kad autorius vėl ne visų personažų atžvilgiu yra vienodai nusiteikęs. Glaudžiuvienę, Glaudžių, Varnėną ir net patį

Vasarį autorius vaizduoja episkai realistiškai, tuo tarpu Auksę Gražulytę jis piešia idealizuotai sentimentališkai. Štai koks nedidelis žvilgsnio nevieningumas autoriaus ideale tuoj atsiliepia objektyviame pavidale, kuris žiūrovo suvokiamas taip pat nevisai vieningai. Ir dėlto kalbant apie formą, reikia iškelti kūrėjo idealo vienybę, realizuojamą atitinkančiomis technikinėmis priemonėmis. Dėl to taip pat, duodami objektyvią meno kūrinio formos apibrėžą, kalbame apie psichinių elementų vienybę drauge su kitais.

Psichinė vienybė taip pat svarbu ir besigėrinčiam meno kūriniu žiūrovui. Jei koks meno pavidalas nėra suvokiamas kaip organinė vienybė, t. y. jei žiūrovas ar klausytojas jos neatbaigia vieninga percepcija, tada tam žmogui kūrinys, kaip visa vienybė, neegzistuoja, ir jis juo visu negali džiaugtis estetiškai.

Kada sakome, kad vieningas pavidalas turi būti atbaigtas subjektyvia percepcija, suponuojama, kad yra dailiojo meno kūrinių, kurie, būdami objektyviai vieningi, ne visų žmonių gali būti suvokti, kaip vienybė. Štai dainelė „Ant kalno karklai siūbavo" yra mažas liaudies kūrinėlis, sudaręs nekomplikuotą minties ir melodijos objektyvią vienybę. Šitokį dainelės pavidalą lengva suvokti; lengva pastebėti pradžią ir pabaigą ir nesunku įsižiūrėti įvairių tonų suderinimą į kažin ką organiškai vieningą. Atbaigdami dainelės pavidalą subjektyvia percepcija, mes jau galime grožėtis. Bet paimkime simfoniją, sakysim, kad ir L. von Beethoveno V-ją arba likimo simfoniją. Iš objektyvinės pusės žiūrint, kaip pavidalas, ji sudaro puikią vienybę. Bet subjektyviai žiūrint į simfoniją iš menkai išlavintų klausytojų pusės, gali atsitikti, kad jie negalės ja gėrėtis, kaip meno kūriniu, nes nepajėgs ją suvokti, kaip vienybę. Jie galės gėrėtis atskiromis dalimis, atskiromis temomis ir motyvais, kuriuos jie suvoks kaip vienybę, bet visas simfoniškasis kūrinys, kaip toks, nebus formos vienybė, kol šitaip nebus pergyventas. Tuo tarpu muzikalus ir muzikoj nusimanąs žmogus, kuris apims V-ją simfoniją kaip vieną nedalomą visumą, ją vertins žymiai aukščiau negu 10 ar 15 taktų dainelę, nes simfonijos turtingas įvairus vieningumas atrodys tobulesnis, plačiau prabils į žmogų ir parodys kūrėjo dvasią bei jo techniką.

Bet kadangi subjektyvinė formos pusė svyruoja pagal atskirus individus, todėl visada gali atsitikti, kad tas pats meno

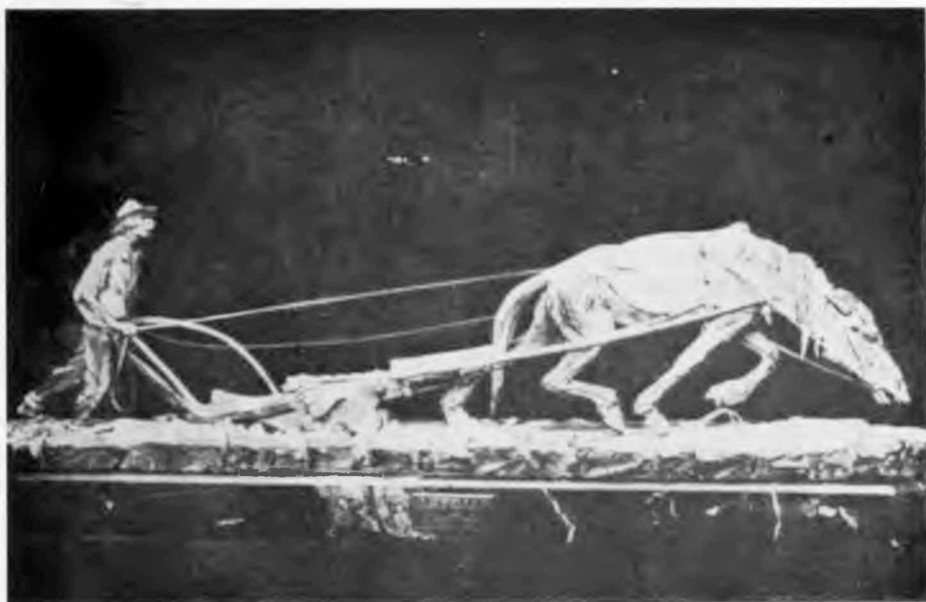
kūrinys vieniems bus vieningas, kitiems ne. Todėl, kai autorius ima kurti plataus masto kūrinį, jis visada turi pagalvoti apie klausytoją, skaitytoją ar žiūrėtoją. Pav., romanistas visada turi pasiklausti, kam jis skiria kūrinį ir ar skaitytojas nepaskęs įvykių, vaizdų ir asmenų jūroje. „Jei susikrauna tiek dalykų, kad subjektas nepajėgia jų aprėpti vienijančiu žvilgsniu, tai meniškosios kontempliacijos malonumas yra užnuodytas pačioj jo versmėj, o kūrinys nusideda gausumu" sako M. de Wulf[1]. Tada sudėtingumas pasidaro minus". Juo kūriny bus daugiau įvairių elementų, tuo kūrėjui bus sunkiau sudaryti objektyvią vienybę, ir tuo skaitytojui ar žiūrėtojui subjektyviai tą vienybę atbaigti.

Todėl formos menininkas, kuriam rūpi kūrinio ryški vienybė, jo lengvas suvokiamumas ir grožis, eis priešinga linkme, negu išraiškos menininkas, kuris pasiduoda įvairumo reikalui. Formos kūrėjas net didesnėje įvairybėje stengsis įvairiais būdais pabrėžti vienybę. Antai Leonardo da Vinci „Paskutinės Vakarienės" scenos (žiūr. pav. 21) pačiame vidury pasodina Kristų, o iš šonų — apaštalus. Bet kad vaizdas būtų koncentruotesnis, jis beveik visų apaštalų veidus nukreipia į Išganytoją, jis visų veiduose įbrėžia tą patį susirūpinimą ramiai pasakytais Mokytojo žodžiais. Jis apaštalus sutelkia atskiromis grupėmis po tris; nors tas grupes jau jungia stalas, bet dar labiau tą vienybę užakcentuoja apaštalų gestais, kurie, įvairiai išreikšti, visi nukreipti į centrą, į Išganytoją. Panašiai elgiasi Raffaelis Sanzio, Poussin, David ir kiti klasiškosios krypties menininkai, kurdami didžiules kompozicijas su daugybe personažų. Jie įvairybėje visais galimais būdais stengiasi pabrėžti aiškią vienybę ir dar kartą vienybę.

Bet, rodos, niekur nėra taip sunku vienybę realizuoti ir, gal būt, niekur taip nėra reikalo ją pabrėžti visais galimais būdais, kaip ten, kur yra įvairios išraiškos priemonės ir kūrinio medžiaga patampa net gyvi žmonės. Būtent, didysis vienybės reikalas ypač jaučiamas filme, operoj, balete, muzikalinėj pjesėj ir dramos spektakly, t. y. visuose tuose sintetiniuose menuose, kurie susiję su erdve ir su laiku, su ramybe ir judesiais, su garsu ir optiniu vaizdu, ir kurie vaizduojami scenoj. Nedalomos vienybės sunkenybė ir reikalas dar labiau paaiškėja, kai prisimena-

---

[1] M. de Wulf, L'Oeuvre d'Art et la Beauté, 97 psl.



30. P. R i m š a : Artojas



31. F. B o u c h e r : Veneros tualetas (1746)

me, kad čia turime reikalo ne tik su įvairiomis išraiškos priemonėmis, kurios suorganizuotos gali padaryti galingą įspūdį, bet kad čia susiduria įvairios valios intencijos — autoriaus - scenaristo, muziko, režisieriaus, aktorių ir net čia pat reaguojančios publikos. Sulieti tas visas valias į vieną valią, iš įvairių individualių kūrėjų emocijų sudaryti vieną kolektyvią pasaulėjautą bei dvasią, ja atgaivinti, įprasminti taip nevienodos išraiškos priemones, jas nedalomai sujungti ir įžiebti jose organinę vienybę iki spindėjimo, — štai yra didžioji sunkenybė ir nepakeičiamas reikalas, kuris iškyla scenos kūrėjams su kiekvienu spektakliu. Kai toje įvairybėje vienybė pavyksta, kai ji pasireiškia viena bendra valia, viena bendra dvasia, kuri įprasmina ne tik kiekvieną vaidintojo judesį ir garsą, bet dekoratoriaus teptuko brūkšnį ir mašinisto elektros mygtuko paspaudimą, tada nėra kitos meno formos, kuri galėtų būti sugestyvesnė ir žmogui artimesnė.

Čia keliama vienybės sunkenybė, turint įvairias išraiškos priemones ir gausius formos elementus, mums iš dalies paaiškina, kodėl pastarųjų laikų menininkai, ypač tapytojai, nemėgsta nedaiktinės - simbolinės išraiškos priemonių organiškai jungti su daiktinėmis - simbolinėmis. Mat, kurti vienybę drobėje, atsižiūrint daugiau į medžiagą (į spalvas ir jų tonus), visada yra lengviau negu dar skaitytis su daikto prigimtimi, su jo „siela“, su jo padėtim, erdve ir t.t. Bet su lengvomis pastangomis nevisada dideli ir vertingi dalykai sukuriami. Taigi, vien techniškai galvojant, vertingesnė ta kūrinio vienybė, kuri yra sintetizuota iš įvairių išraiškos priemonių.

Kaip žinome iš anksčiau, vienybės principu kūriny yra visada idėja; tik ji gali reikštis labai įvairiai. Juo menininkas bus labiau susisielojęs kūrinio forma ir jos estetiniu suvokiamumu, tuo jis ras daugiau būdų formos objektyviai vienybei pabrėžti. Suprantama, kad čia tų vienybės būdų nėra galima išskaičiuoti, nes kiekviename kūriny jie bus vis kitokie, bet už tai galima suminėti reikšmingesnių meno sričių pavyzdžius. Poemoj, romane, tragedijoj ir komedijoj vienybės pradu gali būti grynoji mintis (problema), bet taip pat—fabula - intryga, veiksmas, veikėjo charakteriai, nuotaika. Lyrikoj vienybė gali pasireikšti mintimi, emocija, nuotaika, simboliu, muzikaliniais pradais. Muzikos kūriny vienybės pradu gali eiti melodija ir net ritmas. „Dviejų ketvirtadalių arba trijų ketvirtadalių

ritmas, sako M. de Wulf[1], tvarko melodijos plėtojimąsi, kaip arterijų pulsacija tvarko kraujo tekėjimą". Simfonijoj arba šiaip muzikos dalyke dar vienijančiu principu gali būti tonacija (mažorinė, minorinė), sulig kuria orientuojasi melodija ir kuri reikalauja atitinkančios akordų sistemos.

Architektūroj vienybės principu dažnai eina statinio paskirtis. Bet juo gali būti sienų, kolonų, skliautų sujungimo būdas. Štai bizantinio ir renesansinio stiliaus bažnyčiose jungiamuoju centru yra kupolas, o gotinėse katedrose vienybės pradu būna susikryžiuojančių laužtų arkų su nervais (ogivomis) skliautai. Tapyboj vienybė gali reikštis vienų spalvų tonų arba centralinių figūrų pabrėžimu, siužetu ir nuotaika. Skulptūroj vienybės pradu gali būti pasirinkta kūno pozicija, vaizduojamo pavidalo emocijos išraiška, rūbų stilizacinės linijos. Įvairių vienybės reiškiamų būdų būtų galima nurodyti ir kitusoe menuose.

Nors nėra jokio meno kūrinio be organinės vienybės, tačiau labiausiai vienybę stengiasi pabrėžti ir iškelti formos menininkai, ypač klasikai. Žiūrint į jų kūrinius, atrodo, kad susirūpinimas žiūrovo, klausytojo arba skaitytojo estetinės percepcijos malonumu yra net nulemiantis. Siekdami tos formos kūrėjai vengia perdidelio įvairumo, kontrastų, jie labiau linkę į lygumą, paprastumą. Jie mėgsta simetriją ir pakartojimą, nes tai pabrėžia vienybę, palengvina kūrinio suvokimą. Nors pakartojimą galima sutikti erdvės menuose (pav., architektūroj ornamentai, kolonos, pilioriai, piliastrai, langai), tačiau jis dažnai vartojamas laiko menuose, muzikoj, poezijoj, baleto šoky.

Tiesa, kad ir ritmas jau yra tam tikras pakartojimas, tačiau muzikoj pakartojimu laikome grįžimą į kartą sugrotą motyvą, temą, melodiją; lyrikoj pakartojimas reiškiasi arba refrenu, arba visos pastraipos grįžimu, arba rimu ir net aliteracija; baleto šoky judesiai, gestai, pozos taip pat gali būti pakartoti. Kad nesusidarytų monotonijos, smunkančio intensyvumo įspūdis, pakartojimas yra ir turi būti taip apskaičiuotas, kad jis nebūtų lygiai tas pats, bet turėtų ir šį - tą naują. Antai, kai muzikoj grįžta prie tos pačios temos ar melodijos ir ją kartoja, tai dažniausiai atlieka kiek kitokiu tempu ir kitokia jėga (pav., fortisimo ar pianissimo). Bet dažnai atsitinka, pav., simfonijoj ar

[1] L'Oeuvre d'Art et la Beauté, 108 psl. Kalbant apie vienybę dar vienu kitu M. de Wulf pavyzdžiu pasinaudojame.

operoj, kad vieną temą kartoja įvairūs instrumentai ir instrumentų grupės. Tokiu būdu pakartojime yra šis tas seno, pažįstamo, kas apeliuoja į žmogaus atmintį, ir palengvina vienybės percepciją, bet drauge yra ir šis tas naujo, kas palaiko dėmesį ir neduoda atslūgti intensyvumo įspūdžiui.

Tokią pat reikšmę, kaip temų ir motyvų pakartojimas orkestre, turi negausi personažais ir nekomplikuota f a b u l a dramos kūriny, romane, filme. Personažai, sujungti fabulos ryšiais, kūriny pasirodo nuolat tie patys, bet drauge vis kitokiuose santykiuose, kitokiose pozicijose ir su kiek kitokiais savo pergyvenimais. Skaitytojas tada turi šį - tą įprasto, kas lengvina percepciją, ir šį - tą naujo, pažįstamo palaipsniui, kas žadina susidomėjimą ir palaiko dėmesio intensyvumą. Tokiu būdu be didelių pastangų palaipsniui skaitytojas ir žiūrovas pažįsta visumą, kaip įvairią vienybę — su minimumu pastangų jis pasiekia reikalingą maksimum estetiniam džiaugsmui.

Panašiai į žiūrovą veikia s i m e t r i j a. Ji ypač iškyla tapyboj, skulptūroj, architektūroj ir dar šoky ir teatro mene. Simetrija erdvės menuose yra tas pats, ką pakartojimas laiko menuose. Juk kada turime prieš akis simetrinę meninę grupę, Raffaelio „Marijos sužadėtuves", Laokoon skulptūrą, Mich. Angelo Medici kapas, tai visas dėmesys yra sutelkiamas į centrinę figūrą, o kraštutinės yra palenktos centrui, lyg aidu atsiliepia į tai, ką reiškia centras ir drauge dar ryškiau, tik kitokiu būdu, jos pakartoja vieną kietą. Simetrijoj visada yra labai ryškus vidurys ir maždaug lygiagrečiai kraštai, kurie jei nepakartoja centro, tai tam tikrame laipsnyje pakartoja bent patys save. Kad suprastume, kaip simetrija yra pakartojimas, tenka tik įsivaizduoti lygiašonį, bet nelygiakampį trikampį, kuris yra simetrijos schema — du prie pagrindo gulį kampai pakartoja vienas kitą ir išryškina tretįjį.

Kad simetrija iškelia vienybę, pabrėždama centrą, kad simetrijoj glūdi pakartojimo momentas, palengvinąs percepciją žiūrovui, tai gerai jautė ir jaučia klasikinių tendencijų menininkai. Antai, Raffaelio Sanzio didžiosios kompozicijos ir jo šedevras „Siksto Madona" sukonstruotos simetrišku būdu. Panašiai elgiasi Leonardo da Vinci, N. Poussin, David, Ingres. Leonardo da Vinci savo „Paskutinėj Vakarienėj" prieina ligi to, kad ne tik visą paveikslo ansamblį pagrindžia simetrija, bet net atskiras apaštalų grupes suorganizuoja simetriškai po tris, kad

žiūrovui būtų lengviau suvokti, kas tuose pakartojimuose yra skirtinga ir nauja (žiūr. pav. 21). Pakartojimais ir simetrija objektyvioje meno formoje menininkas, ypač formos menininkas, siekia sudaryti sąlygas žiūrovo, klausytojo arba skaitytojo subjektyviai formos vienybei.

Tam pačiam reikalui tarnauja darna arba h a r m o n i j a. Ji lyg atsveria išraiškos veržimąsi į kontrastus ir įvairybes. Siekiąs harmonijos, formos kūrėjas nemėgsta maišyti juokų su ašaromis, nemėgsta spalvų ar garsų pjovimosi. Tarp priešingų spalvų ir tonų, jis ieško išlyginančių perėjimų. Jis nemėgsta ligi chaoso einančio įvairumo, bet brangina tvarką. Jis ne tik įvairius elementus priverčia tarnauti vienai visumos vienybei, bet juos dar suderina tarp savęs. Visų jų tarnavimas vienybei bei priklausomybė tarp jų pačių ir yra harmonijos ypatybės. Bet jos galų gale yra ne kas kita, kaip kontrasto, sudėtingumo ir įvairybės dėsnių išlyginimas, atsvėrimas.

Kaip harmonijos dėsnis nurodo, kad menininko prigimty ne visos psichinės galios yra vienodos vertės, taip pat ir meno kūriny ne visos dalys ir ne visi elementai yra vienodai reikšmingi. Paprastai, ne visai tiksliai kalbant, meno kūriniuose sutinkame tam tikrus lyg centrus — centrines figūras, centrines dalis, centrinius epizodus, svarbiausius personažus, svarbesnius, esmingesnius, labiau už kitus pabrėžiančius vienybę. Greta svarbiųjų elementų, yra antraeiliai, trečiaeiliai. Todėl harmonijos dėsnis ir reikalauja, kad pirmaeiliams ir esminiams būtų pajungti visi kiti elementai. Pirmaeiliai turi būti pabrėžiami, o antraeiliai lyg pamirštami arba tik tiek iškeliami, kiek jie reikalingi pirmiesiems.

Štai, joks paveikslas neapsieina be fono, tačiau fonas negali turėti savarankios reikšmės, bet kontrastų ar panašumo keliu jis tarnauja esminiams, prie jų prisiderindamas. Antai, Rembrandto paveiksle „Nuėmimas nuo Kryžiaus" fonas yra tamsus, beveik juodas, tik Kristaus kūnas ir drobulė yra nušviesti lyg nematomos šviesos. Tai centras, svarbiausias taškas. Visų veidai, visų gestai ir yra nukreipti į šviesią drobulę su kūnu. Apsupę drobulę vyrai teegzistuoja tik santyky su mirusio Viešpaties kūnu, nors jų kiekvieno yra kitokios funkcijos. Jie visai neturėtų prasmės, jei jie nebūtų pajungti centralinei figūrai, jei jie nevaizduotų įvairių nuotaikų ryšy su Išganytjoo mirtimi.

Taip pat romane esminiai personažai pavaizduojami nuo-

dugniau, pilniau, ryškiau, o antraeiliai ir trečiaeiliai tik tiek teparodomi, kiek jie padeda piešti pirmuosius. O jeigu kuris buvęs pradžioj romano antraeilis veikėjas įgautų į galą tiek reikšmės, kad nustelbtų pirmaeilį, kūrinio vienybė būtų sudarkyta, kūrinio harmonijos nebebūtų. Mat, harmonijos esmė ir glūdi tame, kad mažiau reikšmingi elementai priklausytų nuo reikšmingųjų, kad jie būtų taip suaugę, jog tarp savęs sudarytų organinę nedalomą vienybę. Bet juo elementų daugiau, tuo, sakėme, vienybę sudaryti sunkiau, nes jie veržiasi įgauti savarankiškos reikšmės ir tokiu būdu paneigti harmonijos principą. Jį brangindami, formos menininkai verčiau atsisako įvairybės, yra linkę rinktis elementų nedaug, kad tik jie būtų ryškiai koncentruoti, darniai vieni su kitais tarnautų kūrinio idėjai.

Drauge su vienybės ir harmonijos meile, formos menininkas pabrėžia bendrumą, tipiškumą, paprastumą, kuris yra priešingybė individualumui ir nepaprastumui, kuriais smelkiasi pasireikšti jausmas. Tiesa, paprasti, nekomplikuoti, neįmantrūs dalykai nestebina, neprabyla taip rėkiančiai į žiūrovą neprovokuoja kaip nepaprastumai, tačiau jie yra lengviau suvokiami, ramiau nuteikia ir tuo pačiu duoda skaidresnį estetinį džiaugsmą.

Klasikinio idealistinio meno atnaujintojas žinomas estetas J. Winckelmann tiesiog įrodinėja, kad paprastumas yra iškalbingiausia grožio apraiška. Jis sako: „Vienybė ir paprastumas yra du tikrieji grožio šaltiniai. Ką mes sakome ir darome, visa per tas ypatybes pasidaro daugiau ar mažiau kilnu. Kas savy didinga, tai dar įgyja didingumo per atlikimo paprastumą. Kai mūsų dvasia gali perbėgti dalyką ir jį išmatuoti paprastu akies žvilgsniu, kai jį gali aprėpti ir suimti į vienintėlę idėją, daiktas nesusiaurėja nė nenustoja savo didybės, bet pasirodo visoje savo didybėje dėl to, kad jį lengvai galime suvokti; o mūsų siela, sužavėta suvokimo lengvumo, padidėja ir pakyla drauge su dalyku. Visa, ką esame priversti stebėti dalimis, ko negalime perbėgti vienu žvilgsniu dėl sudedamųjų dalių gausybės, netenka savo didybės“. Ir dar kartą J. Winckelmann[1] prideda: „Vienybė ir paprastumas įvairių elementų ansamblyje yra pagrindiniai grožio šaltiniai“.

---

1 J. Winckelmann, Antikų meno istorija cituota H. Guerlin, L'Esthétique, 31 psl.

Architektūroj tas paprastumas reiškiasi konstruktyviniu logiškumu, kylančiu iš pastato paskirties, vengimu dekoratyviško žaismingumo, kurį sutinkame vėlybosios gotikos, baroko ir rokoko stiliuose, bet kurio nemėgsta klasikinis, romaniškas, gotikos ir renesanso menas. Muzikoj tas paprastumas pasirodo melodijos aiškumu ir leitmotyvų vyravimu, literatūroj jis iškyla personažų ir emocijų tipiškumu, siužeto nesudėtingumu, kompozicijos nuoseklumu, žodyno bendrumu.

Nors paprastas apibendrintas formas lengviau suvokti, bet joms gresia monotoniškumo, nuobodumo, abstraktumo pavojus. Tačiau tam tikroms idėjoms ir nuotaikoms išreikšti linijų paprastumas gali būti iškalbingesnis negu jų gausi įvairybė (žiūr. pav. 16), o spalvų nesudėtingumas, uniformiškumas, beveik blankumas gali išreikšti daugiau sielos ir grožio negu gudriausios spalvų niuansų studijos arba spalvų orgijos (žiūr. pav. 32). Bet kad paprastos formos būtų gyvos ir sugestyvios, kūrėjas turi būti savy sutelkęs didelę vidaus jėgą, nes jam tenka kūriny su minimum priemonių duoti maximum išraiškos. Šitaip realizuotos idėjos kūrinys sukelia ypač stiprų estetinį džiaugsmą, nes iš žiūrovo tereikalauja mažiausia pastangų. O kadangi su minimum paprastų priemonių kūrėjui pasiekti maximum išraiškos nėra lengva, todėl tik didieji kūrėjai tuo keliu terizikuoja eiti.

Nors formos menininkai labiau pabrėžia vienybę, harmoniją, paprastumą, aiškumą, tačiau jie nepaneigia nei intensyvumo besireiškiančio kontrastais, nei įvairumo, nei individualumo. Naudodamasis šitomis formalinėmis ypatybėmis priklausomai nuo kūrinio idėjos ir išvidinių intencijų, formos menininkas vis dėlto, rodos, pasilieka labiau konvencionalių formos ypatybių priėmėjas negu jo laužytojas. Jis savo emocijas ir idėjas be vargo sutalpina kartais net nuo amžių nusistovėjusiuose meno pavidaluose - schemose, maža ką tekeisdamas, nes jam svarbu, žiūrovo lengva percepcija. O šis lengviau suvokia tai, kas jam įprasta. Štai kodėl k i e k v i e n o j m e n o s r i t y y r a k o n v e n c i o n a l i n i ų (sutartinių), v i s u o m e n ė s p r i i m t ų s a n k c i o n u o t ų f o r m ų. Muzikoj tokiomis yra oratorija, kantata, opera, operetė, muzikalinė drama, simfonija, sonata, romansas, arija ir t.t. Literatūroj konvencionalinių formų pavyzdžiais gali būti poema, romanas, novelė, tragedija, komedija, vodevilis, sonetas, trioletas ir t.t. Tai visuomenės priimtos formos - schemos, kurias sukūrė, išvystė ir ištobulino atskiri

kūrėjai. Jos dabar yra, bet gali ir nebūti, kaip kadaise buvo laikas, kada nebuvo nei operos, nei operetės, nei simfonijos, nei poemos, nei romano ir t.t. Tai laisvosios atskirų menininkų išrastos formos, kurios pasidarė konvencionalinėm, kai visuomenė jas priėmė, kaip pastovias, nes jose išreikšti kūrėjų pergyvenimai ir idėjos dėl įpratimo lengviau suvokti.

Mes taip su tomis konvencionalinėmis formomis esame susigyvenę, kad kartais jos atrodo privalomos, lyg dogmos. Sakysim, mūsų do, re, mi gama muzikoj arba toninis ritmas poezijoj mums atrodo tiesiog nebepakeičiami formos dalykai, o tuo tarpu prieš mūsiškę europietišką gamą buvo graikų gama, ir dabar dar yra rytietiška gama; taip pat anksčiau mūsų poezijos toninio ritmo su choreju, amfibrachiju, daktiliu nebuvo, bet buvo labai madoj metrinis ritmas, o prancūzų poezijoj visais laikais vyravo ir tebevyrauja silabinis eiliavimas.

Kadangi tai yra žmonių sukurtos ir laisvu tyliu susitarimu priimtos formos, tai suprantama, kad jas galima keisti ir kurti naujas, originalias. Jeigu koks poetas atsisakytų mūsų įprastinio toninio ritmo su jo formomis tokiomis, kaip chorėjus arba amfibrachijus, jei imtų sudarinėti naujas ritmo formas, joks kritikas neturėtų teisės pykti. Jis tik galėtų klausti, ar įkūnijamoji idėja naujajame ritme pakankamai sugestyviai išreikšta, ar kūrinys yra vieningas, ar jis teikia estetinį džiaugsmą. Jei šituo atžvilgiu kūrinys vykęs, kritikas tik turėtų konstatuoti naujos ritminės formos atsiradimą, lygiai kaip jis turėtų konstatuoti, o ne peikti, jei kuris kompozitorius parašytų baletui muziką, kur būtų naudojamos ne tik instrumentalinės, bet ir vokalinės priemonės.

Nors naujų originalių formų kūrimas turėtų būti sutinkamas palankiai, tačiau iš tikrųjų atsitinka priešingai — nusistovėjusių konvencionalinių schemų ir elementų paneigimas ir naujų kūrimas susilaukia visuomenės ir iš dalies kritikų pasipriešinimo. Antai, kada pasipiktinęs operos paviršutiniškumu ir jos susiskaidymu į atskirus gabaliukus (arijas, romansus ir t. t.), R. Wagneris ėmė kurti muzikalinę dramą, kurioj žodžiai, veiksmas, orkestras, solistai ir choras sudarytų organinę vienybę, jis kritikos ir publikos buvo sutiktas nedraugiškai. Taip atsitiko ir atsitinka todėl, kad naujos formos ypatybės ir originalios technikinės priemonės verčia atsisakyti senų įpratimų ir pareikalauja pastangų naujenybėms suprasti.

Dėl formos originalumo ir konvencionalumo ir vyksta nemaža nesusipratimų tarp kūrėjo ir visuomenės. Ši pastaroji nori sutikti tokias formas, matyti tokius pavidalus ir technikines priemones, kurias ji yra sankcionavusi, o menininkas nori duoti kažin ko naujo ir originalaus. Nors dėl priešingų tendencijų konfliktas visada palieka aktualus, tačiau jis būna sušvelninamas kompromisais iš abiejų pusių. Paprastai menininkai ne iš karto paneigia visas konvencionalines formos ypatybes ir daugiau ar mažiau skaitosi su gamtoj sutinkamais pavidalais (pav. R. Wagneris palaipsniui sukūrė savo muzikalinę dramą, kurios pradus buvo radęs pas Glücką), o pajutusi naujuose kūriniuose stiprią kūrėjo asmenybę, visuomenė susidomi, pradeda su naujenybėmis apsiprasti, į jas gilintis. Kada kiti menininkai tas formalines naujenybes ima pasisavinti ir kartoti, tada jos galutinai lieka sankcionuotos ir savo ruožtu patampa konvencionalinės.

Nors kiekvienas kūrėjas turi neabejotiną teisę kurti originalias formas ir jų elementus, tačiau jis neturi eiti ligi tokių kraštutinumų, kurie padarytų jo kūrinius nebeprieinamus visuomenei. Jei jis nori atlikti savo, kaip kūrėjo ir visuomenės nario, pareigas, jei nori būti suprastas, jis turi skaitytis su įprastinėmis formomis ir jas palaipsniui tepakeisti. Mat, reikia atsiminti, kad *kūrėjo originalumas ir individualumas gali būti neblogai suderintas su konvencionalinėmis formų schemomis.* Antai, kai lyginame didžiuosius simfonistus, Haydną, Mozartą, Beethoveną, P. Čaikovskį, jų kiekvienas atrodo originalus, tik Haydn galutinai suformavo simfonijos schemą, o kiti trys, ta konvencionaline forma naudodamiesi, maža ką joj bepakeitė, bet vis dėlto didelius šedevrus sukūrė. Shakespeare, Ibsen, P. Claudel savo kūrinius remia personažais, veiksmu, dialogais ir juos suorganizuoja į įprastines dramas su aktais ir scenomis, o tačiau kiekvieno jų kokios jos yra nepakartojamai originalios! Kas, rodos, begali būti konvencionalesnio, kaip chorėjinis ir amfibrachinis ritmai poezijoj ir vyriškio bei moteriškės žmogiškieji pavidalai tapyboj ir skulptūroj, o tačiau kiek originalių šedevrų sukurta, pasinaudojant tomis įprastinėmis schematinėmis formomis!

Tą reikalą gerai suprato ir formos konvencionalumų nebijojo klasikai tokie, kaip Molière ir Mozart, nes jie jautė, kad

kūrinio tikras originalumas priklauso ne tiek nuo išviršinio originalumo, ne tiek nuo vartojamų schemų, kiek nuo idėjos gilaus intuityvaus pergyvenimo, nuo jo spontaniškos išraiškos per individualią techniką[1]. O nuo romantizmo, ypač šiais laikais, menininkai tiesiog technikiniais bandymais, beveik laboratoriniais eksperimentais stengiasi atsiekti pirmiausia formos originalumo, kuris neretai lieka tuščias, be emocijos šilumos ir idėjos jėgos, kartais teprieinamas tik vienam autoriui. Meno amatininkas, kuris iš kitų išmoktos technikos pagalba pakartoja konvencionalines formas, padaro savo kūrinį nereikalingą, o kraštutinis individualistas, sukuriąs originalumo unikumus, neprieinamus visuomenei, padaro savo kūrinius bergždžius.

Todėl Ed. de Bruyne teisingai sako: „Menas neturi ko veikti su konvencionaliomis ir bendromis formomis, kaip 2+2=4, nei su grynai akademinėmis taisyklėmis. Bet jis taip pat neturi ko daryti su individualiniais ženklais, kurie gimsta „mano“ sąmonėj ir kuriuos tik aš tesuprantu. Akademiniai be dvasios piešiniai arba gipsinės šventųjų statulos gali būti vadinami meno kūriniais ta pačia prasme, kaip ir kai kurios ekspresionistinės mįslės, kurių niekas negali atspėti, kurios neturi net grynai formalinės vertės“, rašo E. de Bruyne[2]. Bet jeigu menui tėra pavojingi du kraštutinumai — akademinis konvencionalumas ir individualistinis originalumas, — tai reiškia, kad apskritai konvencionalumai mene nėra blogybė iš esmės, kaip šiais laikais dažnai manoma. Kaip originalumai, taip įprastinės formos ypatybės, ženklai ir schemos gali būti net naudingi, jei jais tik mokama savaip pasinaudoti, kaip pasinaudodavo Molière ir Mozart.

Kas vienu atžvilgiu vienose kultūrinėse sąlygose gali atrodyti konvencionalu, nunešiota, tas kitu atžvilgiu ir kitur gali atrodyti originalu. Pavyzdžiui, malonybiniai ir mažybiniai epitetai, taip gausiai vartojami mūsų liaudies dainose ten atrodo savo vietoj ir originalūs, o perkelti į individualinę poeziją jie dažnai atrodo, kaip sentimentalios banalybės. Jei sulyginsime išmokslintųjų meną su liaudies menu, tai „iš judviejų pastarasis yra konvencionaliausias. O vis dėlto ne vienas išmokslintas

---

1 „Originalumas glūdi ne paneigime elementarinių formos taisyklių, bet jis yra jausmo gilume“, sako apytiksliai L. R u s u, Essai de la Création artistique, 307 psl.

2 Esquisse d'une philosophie de l'art, 253 psl. ir s.

menininkas jį giria ir jau eksploatuoja. Kad nežiūrint į stereotipiškas klišes, liaudies daina išlaiko gyvųjų vandenų švie žumą, yra nuostabus dalykas", sako p-lė P. Lascaris[1]. Ir toji pati autorė daro šitokią išvadą: „Trumpai tariant, konvencionalumai, stiliaus reikalas, patogi priemonė ir net mechaninė priemonė yra „estetinė vertybė".

Formos sutartiniai ženklai, įprastinės technikinės priemonės gali būti ir yra estetiškai vertingos, jei jos nėra kopijuojamos, jei jos savaip, originaliai panaudojamos individualiniam idėjos pergyvenimui įkūnyti. Atrodo, kas begali būti konvencionalesnio, kaip lelija ir baltas rūbas mergaitės skaistybei reikšti, arba alba ir dalmatika religinei tarnybai simbolizuoti. O, antai, savo „Apreiškime" (žiūr. pav. 36) M. Denis tas priemones taip panaudoja, kad duotų sąlygų bendrame ansamblyje jos sužadina visai naują, originalų, šviežų dar nepatirtą įspūdį. Taigi, konvencionalumai nevisada atsiduoda dulkėmis ir pelėsiais. Talentingas kūrėjas, intuityvaus jausmo vedamas, nedaug ką juose tepakeisdamas gali duoti originalių dalykų. Be to, konvencionalumai pateisinami ir turi prasmę kūriny ypač kaip atsvara prieš keistas originalias nepaprastybes, kurių reikalauja kūrėjo spontaniškos emocijos individualumas.

Bet konvencionalinės formos ypatybės, ženklai, kai kurios technikinės priemonės taip pat yra koncesija pirmatakams, visuomenei, jos skoniui, epochos ir tautos stiliui, o konvencionalinių dalykų perdirbimai, nauji pritaikymai ir originalumai atstovauja kūrėjo genijų, jo individualųjį idealą, jo intuityvaus jausmo nuoširdumą ir gilumą. Konvencionalumai reiškia formos socialumą, jos prieinamumą visuomenei, o originalumai — jos individualumą, jos gyvybę, kūrėjo asmenybę, jo sielos atošvaistę. Todėl kiekvienas tikras meno kūrinys turi šį - tą konvencionalaus ir šį - tą originalaus.

Šituo atžvilgiu meno kūrinio forma panaši į žmonių kalbos žodį. Kaip žmogaus tariamas žodis savo formos schema ir logine prasme yra konvencionalus, bet artikuliacija, skambesiu, jėga, emocionaline - vaizdine prasme yra originalus, individualus, nes priklauso nuo kalbančiojo, taip arba bent panašiai būna ir su meno kūrinio forma. Tai, rodos, galvoj turėdamas

---

[1] Notes sur le conventionnel dans l'art, II Congrès d'Esthétique et de Science de l'art, Paris, 1937. Alcan, 148 psl.

A. Jakštas[1] ir sako, kad „menas, tai tarimas naujo žodžio, tai socialinis prabilimas į savo tautą, o per ją į žmoniją“. Tik reikia pridėti, kad tas žodis bus naujas tada, kada jis bus ne tik prieinamas visuomenei, bet ir originalus, gyvas, sugestyvus.

Forma tampa originali, gyva ir sugestyvi, kai ji yra ne tiek svarstymo, kiek gilios intuicijos rezultatas. Bet kada ji būna pirmoj eilėj intuicijos vaisius, ji niekada nėra grynai tipinė, nėra konvencionalinė ir, svarbiausia, nėra racionali. Kažin kas neperteikiamo, neimituojamo, individualaus ir irracionalaus trykšta iš jos. O tas neimituojamas, irracionalus, individualus aspektas tarp konvencionalių ypatybių ir suteikia formai sugestyvią galią, kuri patraukia ir lyg kalbėte kalba žiūrovui, arba kuri prašosi jo prakalbinama. Jei meno kūriny nebūtų tam tikros dozės konvencionalumų, individualumai ir originalumai lyg nebeturėtų skonio, ypač netektų tos sugestyvios jėgos, be kurios joks kūrinys negali apsieiti. Grynai konvencionalus kūrinys yra nereikalingas, bet menas be tam tikros dozės konvencionalumų nėra įmanomas. Įprastiniai formos dalykai, sutartinės schemos palengvina meno kūrinio suvokimą, o individualūs originalumai, ištryškę intuityviai iš sielos paslaptingųjų gelmių, padaro jį sugestyvų, gyvą, prasmingą, reikalingą, brangų dėl to, kas jame yra neimituojamo, neperteikiamo ir drauge žmogiškai dvasiško.

Svarstant formos klausimą, tektų pasisakyti apie tą sugestyvų idėjos spindėjimą, kuris trykšta iš kiekvieno tikro meno kūrinio ir yra jo pagrindinė grožio ypatybė. Tačiau, kadangi apie tą idėjos spindėjimą esame kalbėję, svarstydami grožio problemą (žiūr. psl. 31—33 ir 64—65), tai čia nebėra reikalo to kartoti. Norisi tik pažymėti, kad tą kūrėjo sielos paslaptingą atošvaistę, tą vidinę kūrinio šviesą, kurią mes vadiname idėjos spindėjimu, pripažįsta, kaip esminį dalyką, ne tik tomistai, tokie, kaip J. Maritain, bet ir egzistencialistai tokie, kaip Liviu Rusu[1], kuris sako: „Didžiuosiuose šedevruose irracionalios sielos gilybės visada yra pasireiškusios, bet jos yra įgijusios suglaustą ir aiškią formą. Tik dėl to, kad jų įkvėpimas kildavo iš didžiųjų gelmių, jie yra pasiekę tvarkingos formos. Visais laikais kūrėjai, kurie turėjo ką nors pasakyti, kultivavo

1 Meno kūrybos problemos, 59 psl.
1 Ten pat, 306 psl. ir s.

aiškią ir precizišką formą, žinoma, ne dėl jos pačios, bet dėl to, kad jų giliajai netvarkai nebuvo kitos priemonės save suvaldyti. Aiški forma niekada jiems nekliudė išreikšti jų vidinio gyvenimo giliausias paslaptis". Jei čia keliamos formos aiškumas nėra suprantamas grynai logiškai, bet kaip aiškiai intuicijos jaučiama kūrėjo sielos atošvaistė ir idėjos spindėjimas, tam Liviu Rusu reikalavimui galime tik pritarti.

*

Čia pamėginome į meno kūrinį pažvelgti iš įvairių atžvilgių ir išnagrinėti tuos elementus, kurie jį sudaro. Kad ir stengėmės prie jo arčiau prieiti, bet kadangi jis visada lieka organinė individuali konkretybė, kuri reiškia daugiau negu sudedamųjų elementų suma, tai, suprantama, kad apskritai dailiojo kūrinio loginė analizė dar nepasako, kas jis yra atskirai. Net ir kritikas, tik jį vieną išnagrinėjęs, aprašęs ir net geriausiai nušvietęs, negali duoti ir pasakyti to, ką pasako pats kūrinys. Nors ir negalėdami jo atkurti (menininkas net savo paties kūrinio kopiją padaro kiek skirtingą nuo originalo), kritikas ir meno teoretikas vis dėlto įvesdina į kūrinio supratimą apskritai. Turėdamas jų išvadas ar konkrečius kritiko nurodymus, žiūrovas atskirą kūrinį gali ne tik intuityviškai jausti, bet taip pat jau jį gali suprasti ir vertinti. O šitas sąmoningas priėjimas prie kūrinio gali pagilinti ir papildyti jo pergyvenimą.

C.

MENO KŪRĖJAS

I. KŪRĖJO PRIGIMTIS

1. Senesnieji keliai, kūrėjo prigimties beieškant. 2. Objektyvuojanti intuicija. 3. Spontaniška išraiška. 4. Formų meilė ir sugebėjimas jas kurti. 5. Kurėjas ir psichiniai nenormalumai (patologinė teorija ir kritika). 6. Kūrybiniai sugebėjimai ir seksualinė prigimtis (psychalyzės teorija ir kritika). 7. Kūrėjas, kaip savo vidaus maišto išlygintojas (egzistencialinė teorija). 8. Kūrėjas, kaip visuotinio gyvenimo jautrusis brolis (simpatijos teorija).

Meno kūrinys yra kuriamas žmogaus ir žmogui. Todėl menas visada yra vienokiuose ar kitokiuose santykiuose su žmogum. Vienaip (aktyviai) santykiauja su savo kūriniu kūrėjas — menininkas, o kitaip (pasyviai) — žiūrovas. Tačiau kūrėjas nėra tik aktyvus ir žiūrovas nėra tik pasyvus. Kūrėjas pažadina savo kūrinį iš nebūties, bet vos tik jį pažadina, jau pats yra jo veikiamas, ypač kada jis estetiškai džiaugiasi savo būsimo kūrinio koncepcija, arba kada vykusiai berealizuojamas idealas džiugina kūrėją ir žadina jo įkvėpimą. Žiūrovas taip pat nėra tik pasyvus. Tiesa, jis pasiduoda kūrinio įspūdžiui, jis juo džiaugiasi estetiškai, bet jis tame kūriny suseka esmę, jį atbaigia savo percepcija ir pina apie jį savo svajones, jame „išlieja" savo emocijas. Ne be reikalo XVII amž. prancūzų moralistas Nicole sakydavo: „Kiekvienas žiūrovas iš paviršiaus yra viduje paslėptas aktorius". Nors žiūrovas ne visada gali prilygti menininkui, tačiau menininkas visu 100 procentų gali prilygti žiūrovui. Štai kodėl jų psichologija[1] meno subjekto vardu galėtų būti nagrinėjama viename skyriuje. Bet kadangi meno prigimčiai ir jo kilmei išaiškinti kūrėjas kur kas daugiau reiškia, todėl apie jį čia ir tekalbėsime, tik vienu kitu žodžiu prisimindami žiūrovą ir klausytoją.

---

[1] Šitai psichologijai stiprius pagrindus yra padėjęs Müller - Freienfels su savo Psychologie der Kunst. Prie jų yra prisidėjęs Ed. de Bruyne, H. Delacroix, Liviu Rusu. Čia ir tenka dažniausiai išdėstyti jų prieitas išvadas, sutraukiant, paaiškinant arba kiek kitaip nušviečiant.

Pirmiausia kyla kūrėjo prigimties klausimas. Kas jis yra? Kuo jis skiriasi nuo paprasto žiūrovo? Ar kūrėjas yra paprastas amatininkas - faber, ar jis yra dievų numylėtinis, pranašas - vates?

Į šitą klausimą mėgino atsakyti graikai. Vieniems jis atrodė, kaip paprastas amatininkas, kuris gerai žino savo darbo taisykles ir moka jas gerai pritaikyti. Kiti vis dėlto kalbėjo apie poetą, kaip dievų numylėtinį, nepaprastą žmogų, kurį lanko dievų dukros mūzos. Romantikams buvo patikusi ši pastaroji teorija. Jie menininke matė nepaprastą žmogų, antžmogį, genijų, kuriame susitelkia gamtos kuriančios dvasinės ir materialinės jėgos, kuriame prabyla visatos dvasia, kurio lūpomis prakalba tauta. Genijus — tai paslaptingas gamtos produktas, tai visatos kilimo į aukštesnį laipsnį pasireiškimas. Menininkas - genijus toks nepaprastas žmogus, kad jam lyg nebetinka šiaip jau paprastiems žmonėms privalomi moralės dėsniai. Jis esąs vadas ne tik į grožį, bet ir į išmintį; jo mago - pranašo balso turi klausyti tautos ir pasaulio valdovai, kaip galvojo V. Hugo.

Kada po gražių svajonių ir žodžių apie menininką - genijų imta pozityviau ieškoti esminių jo žymių, sustota ties vaizduote (B. Vischer). Jautri, gyva, receptyvi, ypač kuriamoji vaizduotė atrodė svarbiausias dalykas.

Tačiau toks Müller - Freienfels, vienas naujausių meno psichologijos tyrinėtojų nurodo, kad vaizduotės jautrumas, turtingumas bei sugebėjimas kurti įvairiausias originaliausias vaizdų grandines nėra esminis dalykas didiesiems meno genijams. Jo nuomone, sekti kombinuotas pasakas ir pinti įvairius vaizdus gali daugelis žmonių, o originalius siužetus sukuria dažniausiai antraeiliai menininkai. Didieji kūrėjai labai dažnai naudojosi svetimais, o ne savo pačių fantazijos išrastais, siužetais. Antai, daug kas prieš Raffaelį piešė madonas, tačiau tik jis ir dar vienas kitas toje srityje genialių paveikslų tesukūrė. Didieji graikų tragikai, Sofoklis ir Euripidas sau medžiagą sėmėsi iš padavimų, iš mitologijos. Genialusis Šekspyras, tur būt, nei vieno originalaus siužeto nesugalvojo. Ta pačia linkme ėjo ir prancūzų Molière. Goethės ir Schillerio tragedijos sukurtos taip pat pagal svetimą medžiagą. Panašių pavyzdžių Müller - Freienfels nurodo dar kitose meno srityse, kur didieji kūrėjai nepasižymėjo ypatingu fantazijos originalumu ir lakumu.



32. Puvis de Chavannes: Šventoji giria (1884)

Kiti, kaip graikų Aristotelis ir vidurinių amžių žmonės, nusižiūrėję į technikos svarbą bekuriant, buvo linkę manyti, kad kūrėjo esmė glūdi puikiam amato mokėjime ir lengvame sugebėjime apvaldyti medžiagą. Kadangi subjektyviai pačiam kūrėjui įbrėžti į medžiagą savo idealą yra sunkiausias dalykas, todėl kartais net patys menininkai mano, kad visos kūrybos esmė ir svarbiausia kūrėjo ypatybė yra puiki technika ir jos originalumas. Nors techninis sugebėjimas ir labai svarbus ir reikšmingas, tačiau jis nėra esminis dalykas kūrėjui, kaipo tokiam. Juk daug žmonių yra, kurie gerai moka konkrečiai pritaikyti visas taisykles, tačiau toli gražu nėra kūrėjai. Kas moka puikiai eilėraščius rašyti, tas dar nebūtinai poetas. O yra žmonių, kurie netobulai valdo techniką, bet yra dideli meisteriai. Richard Wagner nebuvo virtuozas, menkai grojo pianinu, tačiau buvo genialus muzikas. Böcklin buvo menkas piešėjas, bet buvo didelis menininkas. Taigi, ne technikos puikiame mokėjime glūdi kūrėjo esminė žymė.

Vieni kūrėjai labiau reaguoja į pasaulį ausim, o kiti akim. Tačiau nei akies, nei ausies jautrumas nepadaro didelių menininkų. Štai toks Beethoven ir B. Smetana buvo apkurtę, tačiau dėl to jie nenustojo būti kūrėjais. Be abejo, tapytojui svarbu akis ir muzikui ausis. Taip pat jiems svarbu gyvenimo patyrimas, žinių ir įspūdžių daugumas. Nemažiau svarbu ir skonio lavinimas. Tačiau visa tai turi daug paprastų vidutinių žmonių, bet dėl to jie dar nėra kūrėjai. Skonio ir fantazijos jautrumas, gyvenimo patyrimas ir mokslas, gera technika ir atitinkančios juslės aštrumas tėra tik antraeiliai dalykai, kurie neišskiria kūrėjo iš kitų žmonių.

Šiandien drauge su Müller - Freienfelsu daug kas sutinka, kad kūrėjas ir net menininkas - genijus, iš esmės nesiskiria nuo paprasto žmogaus - žiūrovo. Tarp jų yra ne esmės, bet laipsnio skirtumas. Menininkas skiriasi trimis dalykais: objektyvuojančia intuicija, spontanišku linkimu į išraišką ir formų meile ir sugebėjimu jas kurti.

Kiekvienam yra prieinama intuicija, nes kiekvienas žmogus pažindamas konkretybę pažįsta intuityviškai. Tačiau intuityvus pažinimas yra ypač stiprus kūrėjuje. Menininkas nesvarsto ir nesamprotauja. Jis instinktyviai dėl simpatijos konkretiems dalykams ir jų individualumui įžvelgia ir jaučia jų esmę. „Juslėse ir per jusles jis sugauna

reikšmę to dalyko, kuris jį įdomauja. Šitas suvokimas įvyksta staigiu tendencijų judesiu, kurios pasiekia esmines žymes, įsikūnijusias medžiagoje tokiu būdu, kaip kai kurie vabzdžiai pasiekia savo aukos gyvybinį mazgą", sako Ed. de Bruyne[1]. Stebėdamas gyvenimą ir jo konkrečias esybes ir būtybes, nesamprotaudamas jis jaučia per individualinius bruožus esmę to plačiosios tikrovės aspekto, kuris yra jam įdomus ir artimas.

Jei kūrėjas mato žmogų, tai dažniausia jis nežiūri į jį nei kaip į draugą, nei kaip į priešą; tapytojas pirmiausia jame pastebi judančią formą, spalvas ir jų tonus, bet drauge per tas išviršines ir individualias apraiškas jis sugauna tai, kas charakteringa tai atskirai psichofizinei būtybei. Ir rašytojas neišleis iš akių to žmogaus individualių bruožų — jo eisenos, gestų, kalbėjimo būdo — bet jį dar labiau įdomaus jo charakteris, jo išvidinis gyvenimas, jo paslaptingasis vidaus sfinksas, kurį per išviršinį kevalą jis stengsis pajusti, įspėti ir pergyventi. Dažniausia kūrėjas jaučia kurį nors vieną, dėl kurios nors priežasties jam artimesnį tikrovės aspektą, bet jį pergyvena dažniausia lig pačių gelmių, atpalaiduotą nuo nereikšmingų smulkmenų ir kitų aspektų įsimaišiusių temdančių dulkių.

Sintetinio intuityvinio pažinimo dėka kūrėjas dažnai jaučia ne tik tai, kas realiai yra, bet ir visa tai, kas galėtų būti, kas galėtų iš to išeiti ir būtų su suvokta esme susietą, jei realybė būtų kitokia. Kitaip sakant, naudodamasis savo ankstesniais patyrimais ir kūrybine vaizduote, intuityviai atjaustą tikrovės grūdą menininkas išaugina į kultyvuotą subrendusį augalą. Taigi, jis atjaustą aspektą išvysto, pagilina, atbaigia.

Kūrėjas ypač jautrus visam tam, kas žmogiška. „Menininkas, sako Müller - Freienfels[2], yra ypatingas žmogus, kuriam nesvetima visa tai, kas žmogiška, bet kuriam viskas, arba bent didžioji žmogaus gyvenimo dalis gali būti pergyvenama. Visa, kas žmogiškai vertinga, atsiliepia jo juosmuose, rezonuoja jo emocionalinėj prigimty. Jis myli gilųjį žmogiškumą, nori jį parodyti kitiems ne dėl partijos, ne dėl pramogų publikai, ne dėl savo paties biologinės naudos, bet dėl to paties žmogiškumo.

Menininkas giliau jaučia ir įžvelgia už paprastą žmogų ne dėl to, kad jis turi geresnes ausis arba akis, bet „menininkas

---

1 Esquisse d'une philosophie de l'art, 240 psl.

2 Psychologie der Kunst, II, Berlin, 28 psl.

mato arba girdi geriau todėl, kad to organo visi įspūdžiai giliau pasiekia jo emocionalinį gyvenimą", sako Müller - Freienfels[1]. Jo manymu, sugebėjimas geriau jausti pirmiausia reiškia kūrėjo padidintą emocionalumą, o paskui tam tikrą dvasinių funkcijų įpratimą ir jautrumą.

Tačiau kada kalbame apie kūrėjo sugebėjimą pergyventi giliau, nenorime pasakyti, kad jis tiktai savo gyvenimo patyrimus stipriau atjaučia. Galvoti, kad kūrėjas tik pats save tepergyvena, būtų tikrai persiaurai suprasti menininkas. Tiesa, yra žmonių, kurie daugiausia pergyvena savo pačių patyrimus: jie myli ir neapkenčia, liūdi ir džiaugiasi dėl to, kas jų yra. Tačiau tas menininkas, kurs tik save pergyvena ir savo paties pergyvenimus realizuoja meno kūriny, nebūtinai yra pats didžiausias menininkas. Dažnai savo paties realiai patirti pergyvenimai trukdo kūrėjui nesuinteresuotai, estetiškai nusiteikti. Būdami per daug artimi, jie perstipriai veikia ir varžo laisvę, prirakina prie praktinės tikrovės. „Kuriant bet kokį meno kūrinį, menininkui reikalingas tam tikras nutolimas, sako Tagorė. Kuriamoji galia turi išlaikyti visišką nepriklausomumą. Jei siužetas smelkiasi su perdidele jėga, iš to teišeina tik gauto įspūdžio pakartojimas, o ne grožio paveikslas, kurį gali pagaminti menininko dvasia, kai tas įspūdis atsispindi jame[2].

Nors vienas menininkas gali geriau pergyventi savo paties patyrimus, o kitas realiai įvykusius atsitikimus, tačiau kūrėjui ypatingai svarbu ,kad jis sugebėtų jausti kitų pergyvenimus ir fantazijos sukurtus dalykus taip, lyg jie būtų jo paties arba realiai pergyventi (Müller - Freienfels). Kas kitų pergyvenimus ir fantazijos padarinius jaučia taip kaip savo, nors ir nėra jo, tam lengviau savo emocijas padaryti lyg dvigubas. Intuityvūs pergyvenimai, kurie nėra glaudžiai susieti su mūsų praktiškuoju „aš", yra lengviau kontempliuoti nesuinteresuotai, estetiškai. Kada žmogus kuria, jis estetiškai kontempliuojamus dalykus lyg atitraukia nuo savęs, lyg atskiria nuo savo praktiškojo „aš". Tada jame atsiranda lyg du žmonės. Vienas yra pririštas prie tikrovės, jaučia kūno kentėjimus ir aistros geluonius dvasioje, o kitas žmogus gyvena ne realiame, bet objektyviam estetiniame pasauly: jis džiaugiasi juo ir myli jį, meilės nusivy-

---

1 Ten pat, 28 psl.

2 H. Delacroix, Psychologie de l'art, Paris, Alcan, 168 psl.

limus, kentėjimus ir klaikius abejojimus dėl žmogaus likimo jis pergyvena kartais su tam tikru olimpišku ramumu. Dėl šito sugebėjimo dvilypuotis, atsitinka, kad tapytojas raudodamas piešia savo mirusią dukrelę, nes jos poza jam atrodo graži.

Galėjimas giliau pergyventi ir atjaustą dalyką atitraukti nuo praktiškojo „aš" mums paaiškina, kodėl kai kurie kūrėjai gali išreikšti tokius jausmus, kuriuos tik intuicijoje ir vaizduotėje tepatyrė. Štai ne vienas jaunas rašytojas subtyliausiai yra vaizdavęs motinos meilę savo kūdikiui; kitas gražiai yra atskleidęs jaunos merginos sielos virpėjimus, nors ja niekada nebuvo; trečias vėl dainavo ir dainuoja apie meilę sužadėtinės, kurią tik vaizduotėje tepažino. Šekspyras realiai nepatirdamas atvaizdavo lady Macbeth jausmų baisybę ir Ofelijos pergyvenimų švelnybę. Netikintis B. Sruoga „Milžino Paunksmės" paskutiniame paveiksle parašė tokių gražių religinių himnų, kurių galėtų pavydėti net religingi poetai. Tokie dalykai būtų visai nesuprantami, jei nepripažintume kūrėjui galingos, jautrios, objektyvuojančios intuicijos. Iš vienos pusės ji pasiekia giliąją dalykų esmę ir išvysto potencijoj lig begalinio turtingumo tas emocijų sėklas, kurias menininkas nešioja savy ir randa pas kitus. Iš kitos pusės, to pat dvasinio sugebėjimo (intuicijos) dėka, jis kontempliuoja nesuinteresuotai tuos jausmus, juos atitraukdamas nuo savo praktiškojo „aš".

Tas *sugebėjimas dvilypuotis* ypač pabrėžtinas, nes jis ryškiai *iškelia menininko intuicijos objektyvumą, nesuinteresuotumą kūryboj*. Šitas gilus nesuinteresuotas žvilgsnis į pasaulio ir gyvenimo paslaptis ir net į savo paties skausmus įgalina kūrėją sukurti estetinę kūrinio formą, kuri, atskleisdama žmogišką vertybę, provokuoja žiūrove estetinę kontempliaciją. Jei menininkas nepajėgs nesuinteresuotai intuityviai santykiauti su pasauliu ir gyvenimu, jei jo pergyvenime vyraus praktinis momentas, nukreiptas į ideologinę, visuomeninę - partinę arba jo paties biologinę naudą, jis niekada nesukurs tikrai estetinio, gyvai sugestyvaus meno kūrinio. Jo dalykas, sukurtas biologiškai interesuotos emocijos įtakoj, arba vadovystėje praktinio proto, nukreipto į grynai idėjinę ar visuomeninę naudą, bus visada schematinis, siauras, tendencingas, net fragmentiškas, nevieningas. Jei tai bus drama, komedija, apysaka ar romanas, tai autoriui simpatingi herojai bus sentimentaliai idealizuoti, lyg šventieji, o ne-

patinkami — bus tyčiom juodinami, šaržuojami, lyg niekšai. (Taip atsitinka su ne vienu Žemaitės ir Lazdynų Pelėdos raštu). Jei tai bus tapybos ar grafikos dalykas, tai arba jis bus nukreiptas į saldų idealizmą (prekybiniai šventųjų paveikslai), arba į grubią šokiruojančią karikatūrą (mūsų dailininko Žuko ir bolševikų agitaciniai paveikslai).

Tendenciniai meno kūriniai yra siauri, schematiški, nes jų kūrybos momentu vyravusi suinteresuota emocija arba praktiškas protas realų reikalą tenkina bendrybėmis ir mechaniškomis klišėmis. Tik nesuinteresuota intuicija yra visada nukreipta į ką nors konkretų. O kiekviena konkretybė beveik visada yra individuali. Toj nepakartojamoj individualybėj intuicija įžvelgia gilųjį esmės vertingumą. Štai kodėl kūrėjas kartais pro gestantį žvilgsnį, pro alpstantį šypsnį įžvelgia visą žmogišką tragizmą.

Tą patį menininko žvilgsnio gilumą ir kuriamąjį sintetingumą pabrėžia ir H. Focillon[1], rašydamas: „Apskritai paėmus, menininkas prieš gyvenimą atrodo taip, kaip Leonardo da Vinci prieš mūrą, apgriuvusį, laiko ir žiemų apgadintą, žvaigždėtą nuo smūgių, žemės ir dangaus vandenų, aptaškytą ir plyšių išbėgiotą. Mes ten tematome tik paprastų aplinkybių žymes, o menininkas ten mato atskirus ar sumišusius žmonių pavidalus, mūšius, peizažus, griūvančius miestus — formas".

Yra daug žmonių — žiūrovų, kurie turi jautrią, giliai įžvelgiančią intuiciją, tačiau to atjausto dalyko nepajėgia atplėšti nuo realiojo praktiškojo „aš", nesugeba pergyvenimų objektyvuoti. Tačiau net tas žmogus, kuris į pergyvenimus pajėgs pažvelgti nesuinteresuotai, dar nebus kūrėjas, jei jis neišreikš jų ir tai meniška forma. L i n k i m a s į s p o n t a n i š k ą i š r a i š k ą yra antra menininko žymė.

Iš tikrųjų daug kas turi pergyvenimų, kuriais net gėrisi estetiškai, tačiau jei juos pasilaiko sau, jei nepasako, neišreiškia dailia pastovia forma, tai dar nėra menininkai. O kūrėjas, lyg koks plepis, lyg moteris, ar mažas vaikas, negali išlaikyti „paslapties" — jam būtinai norisi pasakyti, išreikšti. Ir tol, kol jis savo intuicijos - jausmo nerealizavo daiktiniame kūriny, jį lyg kas slegia, lyg kas troškina. Kai jis išreiškia tai, ką norėjo, jam pasidaro lengviau. „Paprastuose žmonėse išreiškimas gali

---

[1] H. F o c i l l o n, Vie des Formes, Paris, E. Leroux, 75 psl.

būti lengvai sulaikytas, o tuo tarpu menininkams jis yra gyvenimo sąlyga", sako Müller-Freienfels[1].

Tikras poetas negali būti nerašęs, kai kokia emocija iškyla sąmonėj, o pseudo poetas rašo, kada nori ir apie ką nori. Tas pat pasakytina apie visus kitus tikrus ir netikrus menininkus. Tikruosius kūrėjus reikalas pasisakyti dažnai nuolat persekioja. Štai simpatiškąjį lyriškąjį Fr. Schubertą nuolat „vargino" nesibaigiančios melodijos ausyse. Vos tik vieną užrašydavo, tuoj kita atsirasdavo; dar tos neužrašė, o jau dvi naujos skambėdavo ausyse ir varžydavosi dėl pirmenybės taip, kad vargšas kompozitorius net popierio nespėdavo pirkti.

Taip atsitinka ir su kitais jautriais kūrėjais. Jiems išreikšti pergyvenimus darosi būtina. Net visuomeniniai konvenansai negali suvaržyti menininko. Kaip vaikas, tai verkia garsiai, tai triukšmingai juokiasi, dainuoja ir šūkauja, taip kūrėjas, kaipo toks, mažai skaitosi su visuomenės sankcionuotais papročiais. Poetas dainuoja apie meilę mažai rūpindamasis, ar visuomenė tuos jausmus jam priskirs, kaip realią išpažintį, ar ne. Ta proga Müller-Freienfels net pastebi, kad nebojimas konvenansų kartais kai kuriuos žemesniuosius menininkų sluoksnius atveda net į prostituciją. Dainininkės, šokėjos, aktorės, kurios yra įpratusios visu savo asmeniu matomai vaizduoti pergyvenimus, pakrypstančios prostitucijon ne dėl socialinių sąlygų, bet dėl reikalo ir įpratimo išreikšti tai, ką jaučia. Todėl ir savo pačių erotines emocijas gyvenime išreiškia amoraliai, lyg tai būtų paprastas vaidinas.

Vieni kūrėjai per kūrybą atsipalaiduoja nuo tų jausmų, kurie vargina jų sąmonę (Goethe rašydamas „Werterį"), o kiti priešingai, išraiška nori pagilinti ir sustiprinti savo pergyvenimus. Mat reikia atminti, kad ne tik jausmas smelkiasi į išraišką, bet ši pastaroji taip pat veikia jausmą. Kada supykęs žmogus pradeda mostaguoti rankomis ir šūkauti, jo pyktis dar padidėja. Kada šokėja ima vaizduoti plaštakės linksmumą ir vikrumą, jos judesiai ir gestai sustiprina pergyvenimą. Nors išraiškos ženklais kai kurie menininkai gali sužadinti ar sustiprinti atitinkamą jausmą, tačiau dažniausiai atsitinka priešingas reiškinys — pergyvenimas gimdo išraišką.

---

[1] Ten pat, 38 psl.

Kodėl kūrėjas nori būtinai išsireikšti matomu ar girdimu būdu, būtų lengva psichologiškai išaiškinti, jei jo realizuojami išgyvenimai būtų praktiškai interesuoti. Juk paprastai kiekvienas vaizdas nestovi sustingęs, o linkęs į judesį, į realizavimąsi. „Juo vaizdas ilgiau trunka, juo tas linkimas didėja... Jei vaizdas dėl savotiško automatizmo pasidaro impulsu, kuris fatališkai didėja, tai dar labiau jis stengiasi realizuotis, kada jis yra dvasios priimamas, užlaikomas, perdedamas[1]“. Bet paprastai jis neina be emocijos. Jos įtakoj vaizdas įgauna didelę jėgą ir būtinai, nenugalimai nori pasireikšti, išvirsti aktu. Taip linkęs pasireikšti interesuotas vaizdas per emociją.

Tačiau kuriant, menininko pergyvenimai ir vaizdai nėra interesuoti praktiškai arba bent interesuotumas nevyrauja. Tada emocijos ir apie jas susitelkę vaizdai mylimi kaipo tokie, dėl jų pačių, ir yra atsieti nuo praktiškojo „aš“. Tačiau jie, kaip ir joks kitas vaizdas, mūsų sąmonėje nestovi vietoj, bet banguoja drauge su emocija. Jos įtakoj jie arba stiprėja, arba, jai nykstant, dyla, kitėja, nublunka, užgęsta. Taigi, ir menininko ídealas arba vizija, kuri yra ne kas kita, kaip judrių vaizdų harmoninga visuma, kartą susitelkusi, gali išsisklaidyti. O kadangi malonų dalyką norime turėti ir nuolat išlaikyti, tai ir kūrėjas nesuinteresuotai mylimą vaizdų kompleksą nori užturėti, užfiksuoti, kad neišnyktų. To siekiant, vaizdas turi pasidaryti juslingas ir realizuotis daikte. Homero aprašomas Achilo praktiškas pyktis išbloškia jį iš palapinės, o estetiškai pergyventas to pykčio vaizdas priverčia Homerą tą idėją išreikšti suglaustais šūksniais, galingais epitetais, kariškai skambančiais eilėraščais. Iš dailininko sąmonės mylimas paveikslas nusileidžia į jo pirštus, juos judina ir tenustoja veikęs tik tada, kai yra drobėje lyg atsispindėjęs. Suinteresuotas sąmonėj virpąs vaizdas baigiasi veiksmu, o nesuinteresuotas paveikslas, mylimas dėl jo paties ir geidžiamas išlaikyti, per judesį išvirsta daiktinga regimybe, kuri tą vaizdą realizuoja, galvoja G. Séailles[2].

---

1 G. Séailles, Génie dans l'art, Paris, Alcan, 92 psl.

2 G. Séailles, Génie dans l'art, 189 psl. ir s. Tą reiškinį, tur būt, pastebėjo ne vienas. Kada mūsų sąmonėj iškyla garsinių vaizdų organiška serija gražios mūsų mylimos melodijos pavidale, tada mūsų tarimo organai užima tokią poziciją, koki reikalinga atitinkamam garsui sudaryti, ir mes nejučiomis arba tylomis imame niūniuoti.

O kadangi menininko jautri intuicija nuolat žadina afektines būsenas, apie kurias grupuojasi vaizdai, ir kadangi juos, kaip tokius, labiau myli ir vertina negu paprastas žmogus, tai jis negali susilaikyti jų nefiksavęs, neišreiškęs. O dažnas to paties veiksmo kartojimas jį dar labiau verčia ta kryptimi eiti. Ką jis mato ir jaučia, tai jis nori išreikšti, net įprastus gyvenimo konvencionalumus laužydamas.

Išreikšti savo jausmus, dar nereiškia būti menininku. Kai vaikas bėgioja, šokinėja ir netvarkingai gestikuliuoja, reikšdamas savo džiaugsmą, jo judesio išraiška nėra meniška. Tačiau jei džiaugsmą reiškia scenoje talentinga šokėja, ji savo judesius, gestus, kūno poziciją sutvarko pagal vidaus „logiką" į vieną darnią visumą, t. y. ji duoda savo pergyvenimams atitinkančią formą. Nenugalimas žmogaus linkimas išreikšti savo nesuinteresuotas intuicijas atitinkančia dailia f o r m a padaro kūrėjus.

Jausti formoje ir kurti formas yra pati ryškiausioji ypatybė, kuri labiau skiria kūrėjus nuo kitų. Todėl H. Focillon[1] sako, kad menininkai turi „privilegiją, kuri glūdi ne k ū r i m e, bet f o r m a v i m e. Ta ypatinga funkcija, tas sunkus darbas veikiant neformiškumą, arba, jeigu norit, ta pareiga pergyventi formas ir joms duoti gyvybę su nenutilstančiu būtinumu apibrėžia vidaus gyvenimo būdą ir kelius. Šituo visokio, net antraeilio, menininko psichologija skiriasi esmiškai nuo jautriausio ir labiausiai „meniško" mėgėjo psichologijos", rašo H. Focillon, kiek perdėdamas su žodžiu „esmiškai".

Savo intuityviai suvoktą idėją jausti konkrečioje formoje, ją sukurti, menininkui yra gyvybinis pašaukimo dalykas, nes kur nėra formos, ten nėra meno; tik technikos sukurta forma atskleidžia žmonėms kūrinio esmę, tik ji leidžia pajusti realizuotą žmogiškai vertingą idėją, tik dėl formos galimas estetinis gėrėjimasis kūriniu. Realus verksmas (skausmo išraiška) gali mums duoti pajusti, kas yra sielvartas, bet tas jausmas bus nemalonus ir neestetiškas. Jis tokiu gali būti, jei bus apvaldytas, aptvarkytas, nuosekliai pagrįstas. Aktorius scenoj gali raudoti, bet jis visada savo raudą aptramdys, suorganizuos, pasiliks formos viešpats, ir jo raudą bus galima vadinti gražia. Taigi, kūrė-

---

[1] H. F o c i l l o n, Vie des Formes, Revue d'Art et d'Esthétique, Nr. I – II, 14 psl.

jas ne tiktai išreiškia, bet jis savo išraišką dar apvaldo, apdailina, padaro ją daiktingą, pastovią, socialią, prieinamą kitiems, suteikia jai tam tikro konvencionalumo.

Kaip emocija stiprina išraišką ir atbulai, taip pat forma kartais stiprina išraišką, o kartais priešingai ją švelnina, silpnina. Tačiau menininke ir jo kūriny šitie trys momentai — objektyvuojanti jausminė intuicija, spontaniška išraiška ir harmoninga vieninga forma — yra neatskiriami ir priklauso nuo viena kitos. Be tų sugebėjimų susiderinimo žmoguje nėra nei genijaus, nei talento. Vienas kūrėjas gali stipriau pergyventi ir mokėti silpniau savo koncepciją išreikšti atsakančia forma; antras, labiau pabrėždamas įspūdingą sugestingą pergyvenimo išraišką (ekspresiją) mažiau rūpinasi jo suorganizavimu į harmoningą dailią formą; o trečiam formų darnumas, proporcija, simetrija, patsai pavidalo atbaigimas yra svarbiausias dalykas. Nors ir tokie įvairumai yra galimi ir dažnai pasitaiko, tačiau suprantama, kad ten, kur yra forma, bus jau daugiau ar mažiau sugestinga išraiška; o kur yra reiškimas, turi būti tai, kas reiškiama. Tik meno kūriny tas reiškiamas dalykas yra jausmo sušildytas, nes tik jausmas suteikia gyvybės ir jėgos išraiškai, kurią menininkas daugiau ar mažiau intelektuališkai stengiasi apvaldyti ir suorganizuoti. Tačiau būtų didelė klaida manyti, kad vienas stiprus nesuinteresuotas pergyvenimas gali padaryti menininką. Reikalas išsireikšti taip pat nepadaro kūrėjo.

Štai gilaus religingumo žmonės ar mistikai jaučia stipriai nesuinteresuotai; kartais jų intuicija virsta ekstaze; jų sielos, kaip sako H. Delacroix, atrodo aukštai lyriškos ir muzikalios, tačiau joms stinga instrumento. O kai tie neabejotinai jautrios sielos žmonės imasi poezijos, tada net gailestis ima, matant, kaip teišeina juokingas birbiniavimas[1]. Vadinas, jiems stinga sugebėjimo sugestingai išreikšti nesuinteresuotą pergyvenimą atsakančia forma. Bet tai ji turi tikri kūrėjai.

Tik vėl nereikia galvoti, kad menininkas pirma turi pergyvenamą idėją, o paskui jau galvoja apie jos išreiškimą harmoningame pavidale. Ne. Kūrėjas jaučia idėją išraiškoj ir formoj. Jis intuicijoj žino kokioj medžiagoj ir kokioj formoj savo pergyvenamą idėją realizuos. „Menininkas patiria savo jausmus estetinėj formoj ir nukreiptus į ją. J e i n ė r a f o r m o s i š p a t

---

[1] H. D e l a c r o i x, Psychologie de l'art, Paris, Alcan, 174 psl.

p r a d ž i o s, t a i jį n i e k a d a n e p a s i r o d y s... Mene turinio ir formos santykis yra visada savotiška sintezė a priori, sako H. Delacroix. O L. Rusu[1] apie aišraišką ir formą rašo: „Idėja, išplaukianti į sąmonę paskui emociją, yra idėja - jėga, kuri pačia savo prigimtimi ir kilme veržiasi į išviršinį pasireiškimą, į konkrečią formą. Meninės idėjos materiali forma gimsta su pačia idėja; ji nėra kažin kas išviršinio, kuris prisijungia prie idėjos. Čia glūdi tikro meno kūrinio genezė".

Ir iš tikro, kada, sakysim, dramaturgui gimsta tragedijos koncepcija, jis jau pergyvena ir mato savo herojus scenoje jaučiančius, veikiančius, gestikuliuojančius, kalbančius. Kitaip sakant, kūrėjas savo idėjas pergyvena konkrečioj medžiaginėj formoj. Vaizduotės - asociacijų dėka kiekviena menininko idėja jo dvasioj stoja, kaip materiali konkretybė. Pačioj koncepcijos pradžioj idėjos nėra atskirai nuo formos, bet jau ir tada ji yra pergyvenama materialioj individualioj formoj. Todėl, galvodamas apie plastinių menų formų pergyvenimą, H. Focillon[2] sako: „Forma dvasioj yra visada erdvė ir medžiaga, ir tai yra jos esminė žymė. Net negryna, net migloto sapno ar troškimo būsenoj ji visada stoja su savo konkrečiais atributais. Erdvė ir medžiaga yra ne bet kokios, bet jau pajungtos įrankio veikimui, buvimui rankoj. Dvasioje ranka jau siekia formos, ją paima, ją modeliuoja".

Jei skulptorius ir architektas savo idėjas jaučia erdviniuose pavidaluose, tai poetas jas pergyvena žodžiuose, muzikas — garsuose, tapytojas — spalvose, baletininkas — žmogaus kūno judesiuose. Iš to aišku, kad kūrinio forma nėra kažin kokie sustingę medžiagos kontūrai, tai nėra kokia klišė įspausta į medžiagą, o tai yra ta paslaptinga vienybė, gimusi su sielos pirmaisiais kūrybiniais virpėjimais, kurie iš idėjos ir jausmo išraiškos, medžiagos ir technikos padaro sintezę, laike ir erdvėj gyvenančią, kaip atskiras daiktas.

Nauji daiktai arba meno pavidalai gali gimti, nes kūrėjas yra įpratęs jausti konkrečiomis formomis ir sugeba jas sukurti. Todėl Ed. de Bruyne[3] ir sako, kad menininkas: „jaučia ir išreiškia savo jausmus ir intuiciją formoje, per formą ir dėl for-

---

[1] Essai sur la Création artistique, 290 psl.

[2] H. F o c i l l o n, Vie des Formes, ten pat, 13 psl.

[3] Esquisse d'une philosophie de l'art, 248 psl.

mos". Kūrėjas myli formą dėl jos pačios ir dėl to, kad ji realizuoja, užfiksuoja amžiams jo nesuinteresuotą, nepastovų, linkusį pranykti idealą, kad tik per formą jis gali pareikšti save ir parodyti savo individualųjį idealą kitiems žmonėms, kad jie taip pat nesuinteresuotai jį pamiltų ir grožėtųsi.

„Taigi, menininkas objektyviu būdu jaučia esminę žymę to, ką jis mato ir patiria. Jis spontaniškai ir nesulaikomai reiškia savo pergyvenimą ir drauge instinktyviai ir kritiškai kuria formą, kurioje jausmas ir jo išraiška harmoningai susijungia", sako Ed. de Bruyne[1]. Tai charakteringa menininko prigimčiai. Tačiau objektyvuojanti intuicija, spontaniška išraiška ir formų meilė bei sugebėjimas jas kurti nėra vienų kūrėjų privilegija. Tos psichinės ypatybės žemesniame, tačiau nevienodame laipsnyje sutinkamos ir paprastame žiūrove.

Bet kaip žiūrėti į tas teorijas, kurios menininko prigimtį norėtų išaiškinti ypač psichiniais ir seksualiniais nenormalumais. Juk yra žinoma garsi C. Lombroso ir kitų psichiatrų teorija, kuri teigia, kad genijus yra nenormalus žmogus, epileptikas, savotiškas histerikas, pamišėlis, ligonis. Toji patologinė teorija iš pirmo žvilgsnio atrodo tikrai įspūdinga, prisiminus, kad dauguma menininkų yra nesukalbamų keistuolių, pilnų puikybės, vaikiškai jautrių, be galo išsiblaškiusių, kartais visai kitaip gyvenančių negu absoliuti dauguma žmonių. Toji teorija apie genijų, kaip pamišėlį, liguistą žmogų ima imponuoti, kai prisimename eilę liguistų menininkų. Juk Musset, Hoffman, Poe, Verlaine buvo alkoholikai; Molière, Schiller plaučiuose nešiojosi tuberkuliozės bacilų; Horderlin, Baudelaire, Maupassant, Nietzsche, M. K. Čiurlionis sirgo proto liga ir buvo tikrai pamišę; Poe, Flaubert, Dürer, Rimbaud turėdavo haliucinacijų ir šiaip apokaliptiškų vizijų; Dostojevskis ir Flaubert sirgo epilepsija; J. J. Rousseau, Hugo, Strindbergas, Hebbel buvo keisti nesugyvenami žmonės, apsėsti persekiojimų arba didybės manijų; Byron, Osc. Wilde, Baudelaire ir kiti buvo stipriai seksuališkai palaidi. Be to, menininkų tarpe yra nemaža plepių, melagių, kurie būna panašūs į proto ligonius.

Nežiūrint visos eilės čia suminėtų faktų, teorijos apie kūrėją, kaip liguistą, nenormalų žmogų ar net pamišėlį, nėra įtikimos, nes greta nesveikų yra visa eilė sveikų menininkų, kurių

---

[1] Ten pat, 247 psl.

skaičius bus net didesnis. Leonardo da Vinci, Tiziano, Rubens, Corneille, Racine, Goethe, Lamartine, Mickevičius, Puškinas, Tolstojus, Maironis ir kiti buvo visai sveiki protiškai ir fiziškai, ir todėl ne vienas jų yra sulaukęs ilgo amžiaus. Taigi, jau dėl šitų faktų liguistumu, ypač protiniu liguistumu, kūrėjo prigimtį aiškinti daugiau negu drąsu. O jeigu kas vis dėlto iš proto nenormalumo ir šiaip liguistumo norėtų išvesti menininko esmę, tada tektų paklausti, kodėl visi liguisti, ypač protiškai liguisti žmonės nėra menininkai. Šių pastarųjų tarpe gali atsitikti ir atsitinka ligonių net proto liga apsirgusių, tačiau toli gražu ne visi ligoniai ir paliegėliai yra menininkai[1].

Jau šita logiška išvada turėtų mus atpalaiduoti nuo nuodugnesnio įrodinėjimo, kad ne tik protinis, bet ir kitoks psichinis nenormalumas nėra menininkui esminis. Tačiau, kada kalbame apie nenormalumus, Ed. de Bruyne teisingai pastebi, kad reikia statyti klausimą, ką mes vadiname nenormalumu. Jei normaliu laikysime vidutinį pilką žmogelį, kokių dauguma gyvenime, tai tada aišku, kad žymus kūrėjas nebus normalus. Meno genijus, kaip šventasis ir mokslininkas - išradėjas, bus aukščiau vidutinio piliečio, kriminalistai ir idiotai bus žemiau normalaus lygio. Taigi, didieji kūrėjai yra aukštesnio normalumo žmonės, ypač intuicijos ir apipavidalinimo atžvilgiu. Todėl šita prasme ir reikia suprasti G. Séailles[2], kai jis sako, kad: „Genijus yra dvasios sveikata“. Genijus yra aukštesnės dvasinės sveikatos ir galybės laipsnis, kuris kartais išsivysto kūno ir nervų sveikatos sąskaiton. Dėl dvasios galingumo ir dėl kūno dažno silpnumo, kuris neduoda pakankamai atramos intensyviam sielos veiklumui, žymus kūrėjas vidutiniam piliečiui atrodo nenormalus.

Genijus ir žymus menininkas yra aukštesnio normalumo stebiną reti pasireiškimai, nes normalus yra tas žmogus, kuris yra prisitaikęs savo įgimtiems linkimams ir gerai atlieka savo pašaukimo pareigas. O meno kūrėjas kaip tik yra geriau negu kas kitas prisitaikęs savo įgimtiems linkimams spontaniškai išreikšti daiktine, estetine, originalia forma tai, ką intuityviai

---

1 Kad net tikri menininkai, bet proto ligoniai ir sifilitikai prepsichotinėje stadijoj nebegali nieko duoti arba tik mizerijas tesukuria, tai įrodo V. Bendoravičius, Genijus ir išsigimimas, „Vairas“ 1935, N. 7—8, 345 psl.

2 Génie dans l'art, Paris. Alcan, 174 psl.

pergyvena. Bet pakilti aukščiau vidutinio žmogaus, per kūrybą išvystyti dvasinį nesuinteresuotą veiklumą iki maksimum praktiniam žmogui kyla nepusiausvyros pavojus.

Tas nepusiausvyros pavojus menininkui tuo yra realesnis ir didesnis, kad visas jo psichinis gyvenimas nueina viena kryptimi, būtent, giliai, nesuinteresuotai, intuityviai jausti ir tai išreikšti estetinėje formoje, kai tuo tarpu grynai protinė loginė menininko galvosena neretai lieka apleista ir dėl to valia pakliūva į nepastovių emocijų ir impulsų valdžią. O „be to, visokiausi keisti fenomenai eina drauge su kūryba; organizmas yra sujaudintas, karščio blaškomas, o sąmonėje dieną ir naktį vaizdai ir idėjos sukasi vėsulu, lyg savotiškame kliedėjime“, sako Ed. de Bruyne. Dėl beveik nuolatinio gyvenimo emocijomis ir vaizdais, menininkas darosi fantastas ir keistų įspūdžių ieškotojas, kuris narkotikais kartais susidaro dirbtinius, kai natūralių nebeturi; dėl objektyvuojančios intuicijos nesuinteresuoto žvilgsnio į gyvenimą, jis pasidaro nepraktiškas, išsibląškęs, lyg vaikas, realybę painioja su svajone ir svajonę su realybe; dėl rimtų moralinių dalykų traktavimo nesuinteresuotai ir dėl valios priklausomybės nuo emocijų, jis neretai pasidaro nemoralus; dėl įpratimo savo emocijas išreikšti, jis gali pasidaryti plepis, cinikas, ekstravagantiškai apsirengęs. Tačiau tai nereiškia, kad menininkas yra iš esmės psichiškai nenormalus. Tai tik reiškia,, kad jis šitaip apmoka duoklę už vieną kryptimi nuėjusį savo gyvenimą, kuriame jis yra viešpats ir aukštesnė normalybė. Šitokia sociališkai nemalonia duokle — nepusiausvyra — užsimoka ne vieni menininkai, bet ir didieji mokslininkai - atsiskyrėliai.

Išvesdamas kūrybinę neramybę iš nepusiausvyros ir tokiu būdu ją pripažindamas esminę kūrėjui, Liviu Rusu vis dėlto aiškiai pabrėžia, kad ta nepusiausvyra nėra jokiu būdu pamišimas. Nepusiausvyra menininke yra tam, kad per kūrybą būtų pasiekta aukštesnė pusiausvyra. „Per šitą aukštesnę ir be galo sunkią pastangą į pusiausvyrą menininkas radikaliai skiriasi nuo pamišėlio. Kaip buvo matyti, menininku yra tasai, kuris pajėgia įvesti tvarką konfliktuose, kurie jį naikina... Pamišėlis, priešingai, nesugeba nugalėti savo sielos netvarkos, nes jam stinga jėgos sugriautai pusiausvyrai atstatyti“, sako L. Rusu[1].

---

[1] Essai de la Création artistique, 151 psl.

Ir kitoj vietoj tas pats autorius nemažiau ryškiai pabrėžia, kad kūrėjuje netvarka baigiasi per valios pastangas aukštesne tvarka: „Taigi, tai, kas charakterizuoja meninę kūrybą, yra pastangos galia. Tuo kūryba yra fenomenas priešingas pamišimui. Meno kūrėjas išvysto dideles pastangas surasti pusiausvyrai, kuri nuramina jo vidaus konfliktą. O jo pastangos vaisius — meno kūrinys — yra jo valios matomasis ženklas“, sako L. Rusu[1] ir prieina išvados[2], kad: „meno kūrinys menininko ligoto gyvenimo bėgy atstovauja aukščiausios dvasinės sveikatos momentus“. Tai, kaip sakėme, vidutiniams žmoneliams nepasiekiami aukštesnio normalumo momentai, už kuriuos neretas menininkas užsimoka keistenybėmis, skurdžia vienatve ir dažnai silpna sveikata. O už tai susilaukia iš visuomenės ir net artimųjų nesupratimo, nepalankumo, nors turėtų būti priešingai.

Kaip kūrėjo prigimties ypatybės nėra kilusios iš protinės nesveikatos, taip pat jos nekyla nė iš seksualinio gyvenimo netvarkos. S e k s u a l i n e n e t v a r k a kūrėjo prigimties neišaiškinama, nors iš menininkų gyvenimo pasakojimų esame įpratę girdėti apie jų visokiausius meilės nuotykius, apie jų pigius erotinius santykius su lengvo būdo moterimis, apie sudaužytas naivių merginų ateitis, apie apleistas žmonas, o kartais net apie jų venerines ligas. Iš tikro, šituo atžvilgiu pasitaiko menininkuose netvarkos. Bet kas galėtų pasakyti, kad juose seksualinio palaidumo yra daugiau negu kituose visuomenės sluoksniuose? Gal apie jų intimų gyvenimą tik daugiau žinome, nes jie ir patys dažniau pasipasakoja ir jų asmuo labiau viešumoj išstatytas? Pilkoji visuomenė dėl smalsumo dar specialiai po žymių žmonių gyvenimo kampelius labiau mėgsta knistis.

Jei sutiktume, kad meno kūrėjų tarpe palaidai seksuališkai gyvenančių procentas yra didesnis, negu kituose sluoksniuose, tačiau ir tada nebus jokio logiško pagrindo padaryti išvadą, kad menininko kūrybiniai sugebėjimai priklauso nuo seksualinės netvarkos. Juk nemaža yra šitaip palaidų žmonių, o kas drįstų teigti, kad tie visi patvirkėliai yra kūrėjai? Arba, jeigu seksualine netvarka imtume aiškinti menininko prigimtį, tai kaip tada reiktų žiūrėti į tą faktą, kad yra daug žymių kūrėjų, kaip Corneille, Schiller, Lamartine, Schubert, Beethoven, P. de Chavan-

---

1 Ten pat, 163 psl.

2 Ten pat, 154 psl.

nes, P. Claudel, F. Mauriac, M. Denis, kurių gyvenimas toj srity nesuteptas jokiais skandalais, o atsiranda net tokių žmonių, kurie yra tiesiog šventi (Fra Angelico, Pranciškus Asyžietis).

Tačiau ne taip logiškai aiškus pasidaro skirtumas tarp seksualinių linkimų ir menininkų kūrybinės prigimties, kai susiduriame su psychanalizės šalininkais freudistais. Juk jie ne tik meno kūrybą, bet ir visą psichinį gyvenimą bei veikimą nori pagrįsti seksualiniu instinktu ir seksualiniu geismu - libido įvairiausiose formose. Tiesa, ne pats S. Freud, kuris yra psichiatras gydytojas, bet jo pasekėjai literatai, nusižiūrėję į Freudo stipriai pabrėžiamus libido pasireiškimo nenormalumus, sudarė populiarią nuomonę[1], kuri visus psichinio veikimo reiškinius stengiasi išvesti iš pasąmonio, kuriame dominuoja nutremtos seksualinio geismo apraiškos.

Mat, visame žmoguje vyraujantis linkimas esąs seksualinis libido, kuris reiškiasi net nesąmoningame kūdiky. Motinos krūties žindimas pagal freudistus esąs ne tik maitinimosi reikalas, bet ir seksualinio instinkto patenkinimas. Bet kada vaikas ima sąmonėti ir bręsti, auklėjimas, papročiai, religija pradeda seksualinį geismą ir jo pasireiškimą varžyti. Tada seksualiniai įnoriai ir seksualinės prigimties vaizdai esą nutremiami į pasąmonį, kur jie susiformuoja į tam tikrus kompleksus, kurie stengiasi prasiveržti į sąmonę. Kada tos libido varžančios kontrolės nebėra, tada seksualiniai vaizdai iškyla iš pasąmonio. Tai atsitinka išsiblaškyme, bemiegant per sapną, svajojant ir pamišus. Net moralinei sąmonės kontrolei veikiant, seksualinis pasąmonis ieško prasiveržimo į realybę aplinkiniais, sakytum, „diplomatiniais" keliais. Būtent, pasąmoninis libido sublimuojasi, kilnėja, transformuojasi ir pasireiškia visuomenine veikla, religine mistika, mitais, meno kūryba.

Tai aiškiai yra pasakę ne tik freudistai, bet ir pats S. Freud, kalbėdamas apie kultūrą apskritai. Jis rašo: „Mes manome, kad kultūra yra sukurta gyvybinėms būtinybėms spaudžiant ir instinktų patenkinimo sąskaiton... Tarp šitaip nutremtų instinktyvinių jėgų seksualinės emocijos vaidina svarbią rolę; jos pasiduoda sublimacijai, t. y. jos būna nukreiptos nuo savo seksualinio tikslo ir pasuktos į sociališkai aukštesnius tikslus, kurie

---

1 Tai liudija Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, 91 psl.

neturi nieko seksuališko“, sako S. Freud[1], norėdamas savo seksualinį materializmą pridengti. Bet jeigu pati sėkla yra seksualinė, tai iš jos išaugęs, kaip galvoja S. Freud, visos civilizacijos medis taip pat turėtų būti seksualinės prigimties.

Ir iš tikro tokio charakterio S. Freud ir jo pasekėjai nenori neigti menui ir mitams, nes simboliškai seksualinis geismas, nutremtas pasąmonin, kaip tik pasireiškiąs mituose ir mene. Juose iškylą ypač su vaikyste susiję seksualiniai įspūdžiai, kada vaikas nelabai paiso moralinių varžtų.

Tarp tokių iš pasąmonio besiveržiančių kompleksų, simboliškai pasireiškusių mituose ir mene, esąs Oidipo kompleksas. O Oidipo legenda pasakoja, kaip sūnus prieš savo valią nužudė savo tėvą ir vedė savo motiną. Pagal freudistus tai esąs simbolinis išreiškimas jausmų — seksualinės meilės motinai ir seksualinės neapykantos tėvui, kaip konkurentui — tų tamsių jausmų, kuriuos vaikai dėl šeimyninių tradicijų yra priversti varžyti, nutremti į pasąmonį, nes negali jų patenkinti. Panašiai yra ir su menininkais. Savo stipriems, seksualiniams, į pasąmonį nutremtiems linkimams patenkinti bent simboliškai jie kuria meno kūrinius su jiems rūpimomis temomis.

Ligi kokio apsėdimo nueina freudistų seksualinė psichanalizė, gali pailiustruoti faktas, kad Leonardo da Vinci paveiksluose (Monna Liza, Šv. Jonas) sutinkamą paslaptingą šypsnį ji mėgina aiškinti seksualiniais burnos smagumais, kuriems kūdikis Leonardo buvęs ypač jautrus žindimo metu ir kurių nostalgiją jis ypač stipriai jautęs. Taigi, po šitokių ir panašių pavyzdžių, kurių freudistai su dideliu malonumu prirankioja nemaža, susidaro įspūdis, kad meno kūryba yra netiesioginis libido patenkinimas, kaip ir žiūrovo estetinis malonumas, kuris taip pat esąs seksualinės prigimties.

Be abejo, kad freudistų stipriai mėgiamų pavyzdžių sudaryta populiari nuomonė, jog meno kūryba gali būti seksualinio libido patenkinimas ir rezultatas yra perdėta, neteisinga ir kūrėjo prigimties neišaiškinanti. Juk argi tik vieni menininkai tėra seksuališkai jautrūs ir ar jie vieni per meno kūrybą netiesiog simboliškai patenkina į pasąmonį nutremtus ir nenutremtus seksualinės prasmės geismus? Ne, nes šitokius geismus simbo-

---

1 Cituota pas Ch. Baudouin, Psychanalyse de l'art, Paris, Alcan, 54 psl.

33. Tiziano: Flora (ca 1515)

34. J.-B. Carpeaux: Ugolinas ir jo sūnūs (ca 1860)

liškai žmonės patenkina sapnuose, svajonėse, net kasdieniniame gyvenime. O antra vertus, menininkas ir šiaip žmogus ne vienus tik seksualinius geismus tėra priverstas tramdyti. Į pasąmonį yra nustumiami ir kiti jausmai, kaip baimė, pyktis, pavydas, neapykanta, kerštas, maištas, kurie taip pat veržiasi iš pasąmonio ir gali pasireikšti simboliškai tiek mene, tiek paprastame gyvenime. Net jeigu kam pavyktų įrodyti, kad tie kiti jausmai, kaip baimė, pyktis, kerštas, yra seksualinės prigimties, tai vis dėlto būtų galima teigti, kad tos prasmės vaizdų iškilimas į sąmonę ir jų gausumas dar nepadaro menininko, nors jis tiems vaizdams ir duotų išraišką. Visada reiktų klausti, ar tie vaizdai jo pergyvenami praktiškai interesuotai, ar objektyviai neinteresuotai. Jei jie seksualinio būtinumo reikalas, kaip nori freudistai, tai jie visada interesuoti. Tik laisvos dvasios intuityvaus žvilgsnio nušviesti jie gali būti suorganizuoti į dailią meninę formą. Būtinumo ir sugebėjimo organizuoti savo pergyvenimus į materialinę organinę meno formą freudistai ir negali išaiškinti.

Kaip jau minėjome, ir pats S. Freud galutinoj sąskaitoj nemano pajėgiąs išaiškinti kūrėją ir kūrybos paslaptį viena psichanalize. Jis sako, kad menininkas „savo pažadintoms svajonėms pirmiausia sugeba duoti tokią formą, kad tos svajonės praranda asmeninį pobūdį, galintį atstumti pašaliečius, ir pasidaro smagumų šaltinis kitiems. Jis taip pat moka jas tokiu būtų papuošti, kad visiškai paslėptų jų įtartiną kilmę. Be to, jis turi paslaptingą galią modeliuoti turimas medžiagas, kad iš jų gali padaryti tikrą paveikslą vaidinio, esančio jo fantazijoj“, rašo S. Freud[1].

Kad ir pripažindamas menininkui specialius sugebėjimus Freud vis dėlto ne laisvą intuityviai veikiančią dvasią laiko civilizacijos ir meno kūrėja, bet seksualinį instinktą. Negalėdamas net savo sofistiška instinkto sublimacija arba perkeitimu bei sukilninimu išaiškinti kūrybinių sugebėjimų, pats psichanalizės kūrėjas yra linkęs kapituliuoti, sakydamas: „Instinktyvinės tendencijos ir jų metamorfozės yra paskutinis dalykas teprieinamas psichanalitiniams tyrinėjimams.... Traukimas į paslėpimą (pasąmany), kaip ir sublimacijos sugebėjimas, yra palinkimai, kuriuos reikia priskirti prie organinių charakterio

[1] Introduction à la Psychanalyse cituota Ch. Baudouin, Psychanalyse de l'art, 53 psl.

bazių, nes šios yra pirmasis psichinio rūmo pagrindas. Kadangi estetinės dovanos ir menininko sugebėjimas turi glaudžius ryšius su sublimacija, tai mums reikia pripažinti, kad menininko sugebėjimų prigimtis psichalanitiniu atžvilgiu yra neprieinama", prisipažįsta S. Freud[1]. Bet charakteringa Freudo teorijai čia yra tai, kad, prisipažindamas negalįs meno kūrybos išaiškinti savo metodu, jis vis dėlto išaiškinimą numato ne laisvame dvasiniame veiklume, bet biologijos srity. O tai kaip tik parodo jo grubų materializmą, vertinimą biologinių, fiziologinių dalykų, su kuriais estetiniame gyvenime mažiausiai turime reikalo.

Taigi, pripažindami drauge su Freudu seksualinio materializmo negalią išaiškinti kūrybinius menininko sugebėjimus, kurie ypač charakterizuoja žmogų, kaip dvasinę būtybę, vis dėlto nenorime psichanalizės visai paneigti. Reikia sutikti, kad seksualinės prasmės vaizdai gali iškilti iš pasąmonio ir gali atsiimti savo duoklę meno kūriny; bet greta jų iš pasąmonio gali iškilti ir kitokios prasmės vaizdai ir jausmai, nors jie visi ir neturės esminės reikšmės kūrybiniams sugebėjimams. Gali atsitikti, kad iš pasąmonio, autoriui nežinant, gali prasiveržti net maišto prieš Dievą jausmai, nors pats kūrinys būtų religinės prasmės. Tokį ryškų pavyzdį yra iškėlęs Fr. Mauriac, kalbėdamas apie žymiojo prancūzų klasiko Racine'o biblinę tragediją „Athalie", kuri laikoma krikščioniškosios dvasios kūriniu. „Gal būt, Racine nejaučia sąmoningai to malonumo, sako Mauriac, kada jis įkvėpia senajai nesuvaldomai karalienei tą baisią drąsą prieštarauti Dievui su peiliu prie gerklės. Jis, kuris buvo pasirinkęs paklusti ir drebėdamas Jam tarnauti, jis nežino, kad jo paties dalis yra patenkinta tais piktažodžiavimais ir svaiginasi šita desperatiškai didele drąsa".

Jei čia būtų ir tikra tiesa, kaip Fr. Mauriac rašo, tai iš pasąmonio besiveržią religinio maišto jausmai tragedijoj tėra tik motyvas, sudedamasis elementas, bet nepaaiškina, kodėl jis drauge su kitais virto organine vienybe, kuria charakterizuojame meno kūrinio formą. Jos nepaaiškina nė dar galingesni biologiškesni seksualiniai jausmai. Todėl mums nieko nelieka, kaip pakartoti visai teisingas Ed. de Bruyne mintis: „Tiesa, sako jis[2], kad menininkas, kaip žmogus, jaučia degant savy seksualinį ins-

---

[1] Leonardo da Vinci cituota ten pat, 55 psl.

[2] Esquisse d'une philosophie de l'art, 264 psl. ir s.

tinktą ir kad jis, kaip visi žmonės, yra priverstas jį daugiau ar mažiau tramdyti. Iš šito (į pasąmonį) nustumimo, kuris jam nėra esminis, gali atsirasti linkimas daugiau ar mažiau tiesioginiu arba simboliniu būdu vaizduoti seksualines vertybes. Ta nesąmoninga išraiška jam, kaip ir visiems kitiems, gali būti derivatyvas, išsilaisvinimas, catharsis vaizdų, kurių apsėdimą jis kenčia, kaip realus žmogus... Mes taip pat sutinkame, kad seksualinis instinktas menininko, kaip kiekvieno kito žmogaus, sapne, svajonėje, haliucinacijoje gali sujungti įvairiausius seksualinius vaizdus ir tokiu būdu gali vaidinti svarbų vaidmenį priešsąmoniniame kūrybos procese...

Bet visame tame nėra nieko, kas specifiškai priklausytų menininkui ir jį charakterizuotų. Verčiau reikėtų statyti šitokį klausimą: ar psichanalizė gali išaiškinti meninę formą? Atsakymas neigiamas; menininkas, kaipo toks, išsilaisvina nuo seksualinio įkyrumo (obsession) ne bet kokia išraiška ir ne bet kokia forma, bet per išraišką m e n i n ė j f o r m o j", sako de Bruyne. Jis tai gali padaryti, nes menininkas laisvos dvasios žvilgsniu nesuinteresuotai stebi tuos jausmus, kurie jam net nemalonūs, ir juos pergyvena formoj ir medžiagoj, kurią apdirba ne aklo instinkto, bet laisvos intuicijos diktuojamomis technikinėmis priemonėmis. Nesąmoningi instinkto prasiveržimai ir net reali menininko meilė moteriai gali būti kūriny, kaip tema, motyvas, gali būti kūrinio akstinas arba proga, bet nėra veikiančioji ir formuojančioji priežastis.

O jeigu pripažintume, kad menininkas gyvenime yra seksuališkai palaidesnis, tai išeitų net, kad nutremtų į pasąmonį seksualinės prasmės vaizdų jis privalėtų mažiau turėti, nes juos atpalaiduoja natūraliu būdu. Taigi, psichanalizės šviesoje išeitų, kad seksualinė netvarka yra nenaudinga kūrybai. Iš tikro ji tokia ir yra. Išsemdama jėgas ir išblaškydama, ji vis rečiau beleidžia menininkui susitelkti kūrybos žygiams, kuriems reikia daug dvasinės ir fizinės energijos. Nutraukdama kūrėją į žemesnę sritį, ji neleidžia pakilti ir iš aukščiau žvelgti į gyvenimą. Tai susiaurina kūrėjo akiratį, nes kas yra žemumoj, tas nematys tų plačių panoramų, kurias regi žmogus iš saulės nušviestos kalno viršūnės. O kad jis pakiltų į saulėtas kūrybos aukštumas, jis turi apvaldyti visus tuos žemuosius gaivalus, kurie kelia maištą prieš jo asmenybę, prieš dvasinį „aš".

Tai sakydami mes bent iš dalies pritariame tai egzistencialistinei teorijai, kuri kūrėjo esmę mato konflikte tarp ekscentrinių ir egocentrinių jėgų, konflikte tarp žemųjų instinktų bei impulsų ir aukštesnių dvasinių galių. Pagal tą egzistencialistinę teoriją, kurią estetiniame gyvenime atstovauja Liviu Rusu[1], visos biologinės tendencijos, instinktai, impulsai smelkiasi į paviršių, į išviršinį pasaulį. Tai centrifuginės arba ekscentrinės jėgos, kurios valdo gyvulius. Tokios jėgos veikia ir žmoguje, kai jis gyvena kasdieniškai. Bet žmoguje veikia ir aukštesnės galios, kurios iš periferijų koncentruojasi į vidų. Tas grįžimas į save, į vidų, į gelmes yra pažįstamas kiekvienam žmogui, bet jis ypač charakteringas menininkui - kūrėjui. O grįžimas į save, reiškia priešinimąsi anoms ekscentrinėms jėgoms, tai reiškia vidaus įtempimą, jų konfliktą, kuris esąs tikrasis kūrybinis motorius. Bet tame konflikte viršų turi gauti ne instinktai, impulsai, o aukštesnės dvasinės galios.

Taigi, „meno kūrinys, kaip visokia dvasinė kūryba, neatrodo, kaip instinktyvinių impulsų tęsinys, bet kaip ištrūkimas iš jų valdžios, sako L. Rusu[2]. Nepasitenkinimas dėl savo žemesnės prigimties, troškimas pralenkti tai, kas jame yra gaivalinga, verčia žmogų pakilti aukščiau biologinių pasitenkinimų ir pasistatyti problemas aukštesnes už savo elementarinius reikalus". Jis juos turi apvaldyti, nugalėti. Tiesa, kai kada instinktai, impulsai laikinai nugali jį. Bet, jei nori būti kūrėjas, jis negali jiems vergauti. Todėl L. Rusu ir sako[3], kad: „savo reakcinių jėgų išgalėje menininkas iš naujo pakyla į dvasines aukštumas. Esminė kūrybinė sąlyga yra teigti (įtvirtinti) savąjį „aš", nepasiduoti įtraukti instinktyvioms jėgoms, bet galingai joms atsispirti. Savęs atsižadėjimas yra požymis silpnų būtybių, kurios negali išsivaduoti iš savo organinės prigimties, tai dvasinė savižudybė. Tik atsispyrimu žemesniems impulsams susitelkia dvasinė jėga". Ta jėga sutelkiama grįžimu į save, į savo gelmes, nes tas grįžimas į savo centrą yra kūrybos bazė visose srityse, juo labiau meno kūryboj.

Tose gelmėse (pasąmony) yra sukrauti visi turtai, visi įspūdžiai ir patyrimai, kuriuos menininkas gavo, santykiauda-

---

1 L. Rusu, Essai sur la Création artistique, Paris, 1935, Alcan.
2 Ten pat, 57 psl.
3 Ten pat, 61 psl.

mas su pasauliu. Ir jeigu kūrėjas išeina į išviršinį pasaulį, tai daro ne todėl, kad jį labiau mėgtų, bet kad ten „užkariautų naujų brangenybių savojo „aš" pasauliui", savo asmens gelmėms, kur yra tikroji jo bazė.

Bet susitelkęs tik savo vidaus pasauly, anot L. Rusu, kūrėjas vėl negalįs tverti, nes tai yra kraštutinumas, o ne pusiausvyra tarp išviršinio ir išvidinio pasaulio. „Tendencija pasinerti savojo „aš" gilybėse yra atsisakymas nuo išviršinio pasaulio savo išvidinio pasaulio naudai ir tuo pačiu atsisakymas nuo veiksmo. Iš to dažnai kyla tuštumos jausmas, taip charakteringas neveiklumui", sako L. Rusu[1]. Tas tuštumos jausmas gimdo nerimą, nes pajusti tuštumą ir nebūtį savy reiškia asmens sunykimo pradžią. Tai pajutus, galvoja L. Rusu[2], „žmogų apima išgąstis, kurio dėka jame pabunda valia gyventi. To išgąsties pastūmėtas, jis reaguos ir jo pastangų rezultatu bus dvasinė sintezė", iš kurios gims kūrinys.

Pasinėręs į savo vidų, kūrėjas baiminasi ir darosi neramus dar todėl, kad tada atsiveria dideli gilybės plotai, kurių jis negali aprėpti, tokios svaiginančios, lyg praraja, paslaptys, kurias jis nujaučia, bet kurių jis negali išnaudoti. „Kaip tik ta abejonė, ta tikslumo stoka jį priverčia drebėti prieš savo paties vidaus gyvenimą ir tuo pačiu jame gimdo norą pažinti paslaptis, kurios ten glūdi". Iš to neramumas dar padidėja, juo labiau, kad pasinėrimas savęs gelmėse gali reikšti laisvės netekimą. „Atsisakyti vidaus pasaulio, reiškia atsisakyti dvasinio gyvenimo, sako L. Rusu[3]. O ten radus prieglaudą, kyla pavojus pasidaryti jos nelaisviu ir netekti kontakto su išviršine realybe, kuri vis dėlto yra gyvenimo pusiausvyros būtinybė".

Todėl kūrėjui, nugalėjus impulsus, susitelkus savęs gelmėse, savęs branduolyje, neramybės stumiamam vėl reikia kilti į paviršių. „Jėgos nukreiptos į išviršinį pasaulį susiduria su jėgomis, kurios traukia į centrą, o jei menininkas yra neatsispiriamai susijęs su psichinėmis gelmenomis, kurios jam atskleidžia gyvenimo jaudinančias paslaptis, jam vis dėlto reikia bet kokia kaina ištrūkti iš tų ryšių, kad atgautų kontaktą su išvir-

---

1 Ten pat, 115 psl.
2 Ten pat, 116 psl.
3 Ten pat, 116 psl.

šiniu pasauliu ir šitaip atstatytų savo pusiausvyrą, arba žūtų", sako L. Rusu[1].

Ir tas pats autorius[2] daro išvadą: „Taigi, taip vaisingas meno kūrėjo sielos laukas pasidaro našus po audros gilių konfliktų, kurie jį vagoja. Be galingų susidūrimų, kurie sudrebina jo „aš" vienybę, menininkas nebūtų kūrėjas kūrinių, prikrautų dvasingumo". Tokiu būdu, pagal egzistencialistus, menininkui esminga chaoso apvaldymo ir gilių vidaus konfliktų dinamika. Nugalėjęs impulsus, pasiekęs savo gilųjį egzistencijos branduolį, ten pasėmęs dvasingumo, jis turįs jį vėl atsverti išviršiniu pasauliu. Jis tą pusiausvyrą atstatąs, iš gilmenų išnešdamas į paviršių viziją ir sukurdamas meno kūrinį. Per didžiules valios pastangas jį sukūręs ir atstatęs pusiausvyrą, kūrėjas pasijuntąs nevaisingas, nes „trunkanti pusiausvyra niekada nebuvo kūrybiška", sako L. Rusu[3]. Tada kūrėjas vėl pradeda nerimti, ieškoti naujų konfliktų ir t.t.

Reikia pasakyti, kad L. Rusu išvadžiojimuose apie kūrėjo konfliktus ir kovas yra nemaža tiesos. Reikia sutikti, kad instinktyviųjų praktinių impulsų nugalėjimas ir apvaldymas menininkui nemažiau būtinas negu šiaip žmogui. Ir susitelkimas savy, savo viduj kūrėjui tikrai naudingas; bet yra per siaura manyti, kad kūrinys įgyja dvasingumo, kildamas iš grumtynių tarp kūrėjo ekscentrinių impulsų ir egocentrinių dvasios galių. O jau tiesiog būtų klaidinga išvesti visą kūrybą iš menininko vidinių konfliktų, iš jo abejojimų ir nerimasties.

Kad subjektyvūs, individualūs audringi pergyvenimai tam tikrai menininkų rūšiai gali būti jų kūrybos šaltiniu ir jos akstinu, dėl to ginčytis netenka. Bet klausimas, ar visi kuria, tik norėdami išvidinę nesantarvę nutildyti. Taip teigti būtų vienašališka. Yra manančių, kad kūryba yra galima tada, kada menininko viduje viešpatauja ramybė. Antai, rusų filosofas ir poetas Vl. Solovjov nurodo, kad kūryba prasideda įkvėpimu tada. kada yra harmonija viduj, su visata ir aukštesniu pasauliu. „Gyvybiniai balsai turi nutilti, sako jis[4], sensualinių įspūdžių žalumas turi susilpnėti, kad jis (kūrėjas J. G.) galėtų suvokti

[1] Ten pat, 111 psl.

[2] Ten pat, 111 psl.

[3] Ten pat, 157 psl.

[4] Cituota V. Mykolaičio, L'Esthétique de Vladimir Soloviev, Wuerzburg, 1923, 52 psl.

dieviškus žodžius ir geresnių dienų vizijas". Kūrybai gali duoti impulsą ir ją palaikyti kūrėjo meilinga simpatija visatai ir harmonija tarp vidaus ir pasaulio. Mat, reikia neužmiršti, kad kūrėjas giliai jaučia ne vien tik jo asmens likimą liečiančius dalykus, bet kad jis intuityviai jautriai gali pergyventi taip pat visa tai, kas dedasi aplink jį, t. y. žmonių gyvenimo ir visatos reiškinius. Vienas menininkas ima kurti todėl, kad nori atstatyti viduje sudrumstą pusiausvyrą, o kitas kūrėjas imasi teptuko, kaltuko, ar plunksnos todėl, kad nori užfiksuoti amžiams tuos gyvenimo ir visatos aspektus, kuriuos jis intuityviai suvokė, kaip vertingus ir brangius, arba tokias tiesas, kurios jam galėjo būti suteiktos Šv. Dvasios malone.

Tai sakydami jau pradėjome dėstyti tas pažiūras, kurios kūrėjo esmę mato tam giliam simpatijos jausme visatos didžiam ir plačiam gyvenimui ir jame sutinkamiems Absoliuto atspindžiams. Tiesa, tos pažiūros nėra dabar taip populiarios, kaip egzistencialistinė (vidaus pergyvenimų ir konfliktų) teorija, tačiau jos vis dėlto įneša nemažesnę šviesos dalį, kūrėjo prigimtį nustatant. Šitos simpatinės teorijos šalininku yra Félicien Challaye. Tiesa, ne jis vienas ją atstovauja. Panašių, kaip jo, minčių būta ir seniau. Pats F. Challaye cituoja žinomąjį anglų estetą J. Ruskiną[1], kuris sako: „Pirmoji visuotinė didelio meno charakteristika yra simpatija... Meilingos simpatijos begalybė yra tikroji dovana ir visų tikrai didelių žmonų paveldėjimas".

Bet toji meilė pasaulio daiktams, gyviams, žmonėms, paskatina kūrėjus gilintis į juos, įeiti lyg į jų sielą, stengtis atspėti tai, kas juose yra amžino ir nekintamo, kas juos padaro broliškus mums. Todėl Guyau[2] rašo: „Kas man patinka kiekvienoj esybėj yra tai, kas pralenkia tą duotą momentą, kuriame jį sugaunu, kas mane perkelia į aną ir į šią pusę, kas mane įvesdina į jos nuosavą-tikrą gyvenimą. Didysis menas glūdi sugebėjime sugauti ir perduoti daiktų dvasią, t. y., tai, kas jungia individus su visuma ir kiekvieną duoto momento dalį su visu truksmu".

---

1 Žiūr. F. Challaye, L'Art et la Beauté, Paris, Nathan, 1929, 71 psl.
2 L'Art au point de vue sociologique, cit. F. Challaye, ten pat, 72 psl. psl.

O F. Challaye[1] nuo savęs kalba: „Kada veiksmo reikalai ir įpratimai minties, pajungtos veiksmui, mūsų nebeslegia, mes galime laisvai simpatizuoti su gausiais ir kintamais aspektais to universalinio gyvenimo, iš kurio mes patys kylame. Tada mes pasiduodame stebuklingam džiaugsmui jausti gilią brolystę su visomis būtybėmis ir su visais daiktais... Atpalaiduotas nuo egoistinio prisirišimo daiktams, tikrasis menininkas juos turi tokiame laispsny, kuriame juos myli". Vadinas, kūrėjas tiek intuityviškai pažįsta daiktus, tiek jie jam atidengia savo prigimtį, kiek jis tuos daiktus myli nesuinteresuotai. Tiesa, tiek Guyau, tiek F. Challaye mintyse kyšo panteistinė pažiūra apie visų daiktų buvimą vienoj visumoj; bet kiek toji simpatijos teorija liečia kaikurių kūrėjų prigimtį, ji yra teisinga, nes yra menininkų, kuriuos paskatina kurti kaip tik meilė visatos daiktams, susižavėjimas tai klestinčiomis turtingomis, tai skurdžiomis ir paprastutėmis formomis.

Galima mylėti ne tik saulėleidį Neapolio įlankoje, ne tik Keturių Kantonų ežerą, bet ir smilgelę, ir kačpėdėlę, ir ramunėlę. Galima mylėti ne tik žydinčią jaunystę, bet taip pat gyvenimo palaužtą senelę, ligotą kūdikį, gyvenimo iliuzijų apviltą moteriškę, visa, kas praeina ir nyksta. Kūrėjas dažnai yra kaip tik tasai, kuris yra jautriausias tiems nykstantiems, praeinantiems žmogaus gyvenimo dalykams, tam alpstančiam šypsniui, tam gestančiam žvilgsniui, tam jaunystės žiedui, kuris rytoj bus nuvytęs. Ta gili simpatija žmogui, ta spontaniška užuojauta kovojančiam, kenčiančiam, liūdinčiam ir trapiam žmogui, kuris vieną naktį užmerks akis saulės neišvydęs, yra paskatinusi ne vieną didelį kūrėją paimti plunksną ar teptuką į rankas. Štai kodėl tie menininkai, kurie nemėgsta pamotės gamtos, kaip A. de Vigny, negali susilaikyti nedainavę žmogaus gyvenime to, ko nematysime du kartu.

O mylint vargšą, besiblaškantį, net laimės valandėlėse taip vienišą žmogų, arba mylint rausvai auksinių saulėleidžių melancholiją, giedrios žvaigždėtos nakties ilgestingus plasdenimus, mylint liekno berželio šlamėjimus ir laukų ramunėlės paprastumą, menininkui nebelieka nieko kito, kaip tą savo susižavėjimą įamžinti ir užfiksuoti pastovioj meno formoj; o ji dar

---

[1] Ten pat, 74 psl.

kartą turi prieš visą pasaulį pareikšti menininko meilę daiktams, žmonėms, jų visų bendrajam Kūrėjui.

Ne ko kito vedamas šv. Pranciškus dainuoja apie gamtos reiškinius, kaip brolius ir seseris, o prancūzų poetas Francis Jammes pasakoja pilkojo laukų kiškelio arba luošos mergaitės istoriją[1]. Panašių motyvų vedamas džiūgauja visata ir garbina Viešpatį Lamartine. O kai skaitome P. Claudelio odę[2] „Dvasia ir Vanduo", mes matome, kaip poetas su visatos daiktais meldžiasi dieviškajai Dvasiai. Juk ne be reikalo P. Claudel yra pasakęs[3], kad poezijos objektas yra ne svajonės ir iliuzijos, bet „matomųjų daiktų pasaulis, kuriam tikėjimas prideda nematomuosius... Visa tai yra Dievo kūrinys, kuris sudaro pasakojimų ir giesmių neišsemiamą medžiagą didžiausiam poetui ir mažiausiam paukšteliui". Ne ką kitą, kaip savo meilę Viešpaties pasaulio daiktams pabrėžti norėdamas, P. Claudel[4] yra parašęs: „Tikrajam poetui visai nereikia, kad žvaigždės būtų didesnės ir rožės gražesnės... Jis žino, kad Dievo kūriniai yra labai geri ir jis nereikalauja kitų".

Iš to, kas aukščiau pasakyta, aiškėja, kad vieni menininkai kuria, ieškodami pusiausvyros savo nerimui, o kiti, — išliedami savo meilę visatai, gyvenimui, žmogui ir jų Kūrėjui. Vieni kuria kūrinį, nes per kūrybą išsemia vidaus sutelktas jėgas ir atstato ramią pusiausvyrą, o kiti kuria pastovios formos dalyką iš meilės tiems broliškiems pasaulio reiškiniams, norėdami naujus juose pastebėtus aspektus įamžinti ir jų Kūrėjui pagarbą pareikšti.

Atrodo, kad šitų dviejų teorijų (audringų konfliktų ir meilingos simpatijos) šviesoje, paaiškėja, kodėl meilės įtakoje menininkai imasi kurti ir ne vieną vertingą kūrinį yra sukūrę. Be abejo, kūrybos akstinų tarpe yra ir freudistų argumentų, tačiau meilė moteriai vienuose kūrėjuose padidina konfliktus, o kituose — džiaugsmą ir meilę Dievo kūriniams, kuriuos simbolizuoja mylimasis asmuo. Laimingai sužydusi meilė pakelia sielą ir visą pasaulį parodo gražesnėje šviesoje.

---

1 Roman d'un lièvre arba Pomme d'Anis knygoje Feuilles dans le vent, Paris, Mercure de France.

2 P. Claudel, Cinq Grandes Odes, Paris, 1919, N. R. F., 42—74 psl.

3 P. Claudel, Positions et propositions, I, Paris. N. R. F., 165 psl.

4 Ten pat, 169 psl.

Be abejo, meilė nei vieno nei kito nepadaro kūrėju, ji yra tik žymus akstinas, kuris sustiprina pagrindinius platesnės reikšmės akstinus, kaip vidaus neramybę ir meilingąją simpatiją pasauliui. O kūrėjais juos padaro reikalas savo pergyvenimą išreikšti pastovia estetine forma, kurią jie sugeba sukurti ir myli, nes tik ji įprasmina jų sielos aspiracijas.

II. KŪRĖJŲ TIPAI

1. Tipai psichinių galių atžvilgiu. 2. Tipai jausmo intensyvumo ir kūrybinių pastangų atžvilgiu. 3. Genijus ir talentas.

Jau iš to, kas aukščiau buvo pasakyta apie kūrėjų svarbiausius akstinus kūrybai (vidaus audringą neramybę ir meilę visatai ir žmogaus gyvenimui), buvo matyti, kad menininkas menininkui nelygus. Nors visiems jiems yra bendra spontaniška išraiška, formų meilė, sugebėjimas ir net reikalas jas kurti, tačiau kiekvienas jų yra skirtingas, kiekvienas individualus. Jei jis būtų be ryškios individualybės, jis mums ir pasakyti vargu ką turėtų. Nežiūrint visų šitų individualumų, juos galima suskirstyti į keletą tipinių grupių įvairiais atžvilgiais.

Jeigu žiūrėsime psichinių galių atžvilgiu, kūrėjus galėsime paskirstyti į tokias pat tipines grupes, kaip ir žiūrovus - klausytojus. Kaip šiaip žmonėms, meno kūrinius suvokiant, pirmiausia turi reikšmės juslės — regėjimas, girdėjimas, matorinės juslės, — taip pat jos svarbios kūrybai. Kaip vieni žmonės gėrisi menu daugiau akimis, kiti — ausimis, o treti — visu tuo, kas susiję su judėsiu, taip pat ir kūrėjų vieni vertina vienos juslės įspūdžius, kiti — kitos. Vieniems svarbiausia akis, ir todėl jie yra tapytojai, kitiems reikšmingiausia ausis, ir jie yra muzikai, tretiems — motorinės juslės, ir jie yra baletininkai. Nors pagal šitas pagrindines jusles galima skirstyti menininkus, tačiau tai nėra pilnas suskirstymas, neapima dar visų menininkų tokių, kaip poetai, skulptoriai, architektai.

Kas šiandien galėtų pasakyti prie kokio tipo juslių atžvilgiu reiktų priskirti poetus? Juk vieni jų yra vaizdininkai, nes jie jaučia plastiniais vaizdais, iš dalies lyg tapytojai ir skulptoriai, ir kuria vaizduojamąją poeziją, o kiti poetai jaučia garsais ir melodijomis, lyg muzikai, ir kuria muzikalinę poeziją. Bet kas taip pat galėtų tvirtinti, kad poetams yra bereikšmės motorinės juslės, nes ritmo jutimas kaip tik su jomis yra susijęs? Bet

ritmo jutimas svarbus ir muzikams. Vadinasi, ir jiems motorinės juslės yra reikšmingos. Be jų neapsieina nė skulptorius, nes tūrių, gylio, judesio suvokimai jomis remiasi. Ir baletininkui, kuriam svarbiausias judesys ir ritmas, nėra bereikšmė ausis ir net akis.

Nors kūrėjas negali „išsiversti" t i k t a i su viena iš tų svarbiųjų juslių estet. gyvenime, tačiau dažniausiai savo k ū r y b ą atremia kuria nors viena jusle, ypač girdėjimu ar regėjimu. Retai pasitaiko menininkų, kurie savo veikla atremtų maždaug vienodai į dvi jusles. Tokia, galima sakyti išimtimi, yra buvęs Mykolas Angelas Buonorotti, kuris buvo ir skulptorius, ir tapytojas, ir architektas. Taip pat beveik išimties pavyzdį turime ir M. K. Čiurlionio asmeny, kuris buvo ir muzikas ir tapytojas. Ne su motorinėmis juslėmis, bet su girdėjimu ir regėjimu buvo susieti jo giliausi intuityviniai pergyvenimai, kaip tai matyti iš jo paveikslų.

Šiaip jau normaliai su viena jusle glaudžiau tėra susijęs menininko vidaus gyvenimas. Su viena kuria jusle glaudžiausiai yra susijęs ypač nesuinteresuotas, intuityvus pasaulio pergyvenimas ir naujos tikrovės — meno dalyko — kūrimas. Taip galvoja G. Séailles, Ed. de Bruyne, Müller - Freienfels, o H. Bergson[1] sako: „Net tiems, kuriuos iš mūsų pasirinko menininkais, ji (gamta, J. G.) atsitiktinai ir iš vienos pusės tepakėlė savo uždangą. Tik viena kryptimi ji užmiršo percepciją surišti su reikalu. O kadangi kiekviena kryptis atitinka tam, ką mes vadiname j u s l e, tai per vieną savo juslių ir tik per vieną juslę menininkas paprastai yra paskirtas menui. Iš čia pačioj pradžioj menų įvairumas. Iš čia taip pat predispozicijų specialumas". Menininkas yra tapytoju, pastebėjome, ne todėl, kad turi geresnę akį, o kitas yra muziku taip pat ne todėl, kad turi ausį jautresnę už kitų, bet todėl, kad per šitą juslę giliau ir plačiau atsiliepia pasaulio įspūdžiai menininko sieloj. Ypač su šita jusle yra susijusi objektyvuojanti intuicija, sugebėjimas ją išreikšti konkrečioj formoj.

Nors visi tapytojai nesuinteresuotai pasaulį pergyvena santyky su regėjimo jusle, tačiau jų tarpe taip gali būti įvairių tipų, nes kūryboj turi reikšmės ne tik juslės, bet taip pat vaizduotė.

---

1 H. B e r g s o n, Le Rire, Paris, 1936. Alcan, 158 psl.

intelektas, jausmas. Nors visas psichofizinis žmogus dalyvauja kūryboje, tačiau tiek tapytojų, tiek muzikų tarpe gali kuri nors psichinė galia būti ypatingai reikšminga, vyraujanti. Pagal tai kūrėjų, kaip ir žiūrovų tarpe, gali būti jusliniai, vaizduotės, intelektualiniai tipai. Pažiūrėkime atskirai į juos.

Pirmiausia mes sutinkame juslinį tipą. Jis gali būti trijų kategorijų, žiūrint, kuri juslė — regėjimas, girdėjimas ar motorinės juslės — iškyla į pirmąjį planą. Be abejo, o p t i n i s t i p a s dažniausiai sutinkamas tapytojuose, kurių tarpe vis dėlto čia jis ypač bus pamėgęs spalvas, jų tonus, jų niuansų žaismą. Optiniam tipui maža svarbos turi linijos, kontūrai, tūriai, perspektyvos, bet jam svarbu spalvos ir šviesų efektai, nes jis pasaulį suvokia, kaip spalvų ir šviesų simfoniją. Kur paprastas pilietis matys pilką daiktą, optinio tipo tapytojas matys raudonų, mėlynų, geltonų, violetinių spalvų gyvą paviršių.

Tokio optinio tipo žmonės yra buvę tapytojai impresionistai, kurie, užmiršę daiktų kontūrus visur tematė tik judančius paviršius, sudėtus iš spalvų, šviesų ir šešėlių žaismo (žiūr. pav. 6). Tokio tipo apraišką R. Müller - Feienfels mato senojo Tiziano „Erškėčių vainikavime", — Tiziano, kuris stipriajame savo amžiuje buvęs daugiau vaizduotės tipas. Optinio tipo žmonių pasitaiko ir skulptoriuose, pav. L. Bernini, ir poetuose, kurie mėgsta ryškius aiškius vaizdus.

A k u s t i n i s t i p a s dažniausiai pasitaiko poezijoj ir muzikoj. Tos kategorijos žmonės suvokia pasaulį, kaip kokią skambančią pasakos pilį. Tokie yra buvę arba norėję būti prancūzų simbolistai, kurie skambesiui ir subtiliai muzikai aukojo net prasmę, kurie per garsus mėgino atskleisti gilesnę realybę. Tikrai akustiniu tipu reikia laikyti P. Verlaine, kuris savo poetiškajame manifeste šaukė: De la musique avant toute chose..." Šiaip akustinis poetas dažnai būna miglotas, neaiškus, nelabai daug dėmesio kreipia į ritmą, bet už tai jis labai vertina skiemenų skambumą, rimą, asonansus, aliteracijas. Akustinio tipo muzikas mažai sielojasi kompozicijos titulu, jos aiškumu, ritmu. Jam brangiausi yra garsai, tonai, jų akordai, jų „vandeningumas", rezonansas, ir, gal būt, šiokia tokia dažniausiai trumputė meliodijėlė. Atrodo, kad mėgiamiausi jo instrumentai fleita, arfa. Tokiu akustiniu tipu muzikoj suminėtinas Cl. Debussy.

Nors motorinės juslės svarbios kiekvienam menininkui, nes be jų nebūtų suprantamas išraiškos sugebėjimas, bet kai kuriuose jų jos ypač dominuoja. Jie pasaulį suvokia judesy arba ritmiškai, arba kaip tūrius ir gylius, arba kaip linijas. O tai galima pajusti tik su motorinių juslių pagalba. Todėl m o t o r i n i ų t i p ų, nekalbant apie baletininkus, daug yra skulptorių šeimoj. Jų tarpe ypač ryškūs J. B. Carpeaux ir Mykolas Angelas (žiūr. pav. 34 ir 17). Kadangi šis pastarasis pasaulį pergyvena, kaip kūno ir dvasios judesį, tai jo net tapybos kūriniai kūpini išvidinės ir išviršinės dinamikos. Jų figūrose pabrėžti tūriai, gilumas, trys matavimai, lyg tai būtų skulptūros. Taigi, motorinio tipo tapytojas labiau pabrėžia formų plastiškumą (kontūrus, reljefus), negu spalvų ir šviesų žaismą (žiūr. pav. 37). Tačiau motorinis tapytojas gali pasireikšti ir linijomis, kurios taip pat yra stipri dinaminės išraiškos priemonė. Tokiu stipriu motoriniu tipu yra buvęs V. van Gogh, kurio vidaus neramioji liepsna pasireiškia, kaip liepsningos linijos (žiūr. pav. 7). Prie motorinio tipo tapytojų neramiomis linijomis priklauso ir mūsų A. Galdikas, kaip iš dalies matyti iš „Vėjo" (pav. 14), ypač iš triptiko Paryžiaus 1937 m. tarptautinei parodai.

Motoriniam tipui stiprių duomenų turi poetai, muzikai, baletininkai, nes poezijoj ir muzikoj didelės rekšmės turi ritmas. kurio pergyvenimas yra susijęs su judesio juslėmis. Pav., Beethoven yra aiškesnis motorinis tipas negu Mozart. Bet poezija ir muzika yra palanki dirva pasireikšti v a i z d u o t ė s tipui, nes tie du menai remiasi ne tik garsais ir ritmu, bet jiems charakteringos yra nuotaikos, kurios vienos paskui kitą iškyla sąmonėj, kad ir be aiškių vaizdų. Tiesa, poezijoj tų aiškių vaizdų, atremtų į asociacijas, gali būti daugiau, bet muzika per asociacijas taip pat kartais sukelia vaizdų, nors jie būna miglotesni, dažnai kaip neaiški svajonė. Todėl Müller - Freienfels ir E. de Bruyne randa dviejopą vaizduotės tipą. Vienas jaučia ir „galvoja" aiškiais vaizdais ir jam menkas dalykas per asociacijas sužadina visą seriją kitų vaizdų, o antram vaizdas ar garsas sužadina visą eilę nuotaikų, kada labai migloti nerpicizuoti vaizdai, prikrauti afektyvinių elementų, iškildami ir palengva transformuodamiesi sudaro tai, ką vadiname svajone.

Aiškiai reginčiųjų asociatyvinių arba vaizduotės tipų tarpe vieni yra linkę į regimosios tikrovės vaizdus, juos myli, juose randa emocialinės prasmės, bet prie vienų ilgai neapsistoja.

siekia naujų; o kiti turi tokią nesuvaldomą kūriamąją vaizduotę, kad iš šios tikrovės elementų, juos perkeisdami, padidindami ar sumažindami, sukuria fantastiškiausius įmantriausius pasakos pasaulius (E. Poe, F. A. Hoffmann). Linkę į nuotaikas kūrėjai neduoda aiškiai išbaigtų vaizdų; jie nori, kad patys žiūrovai papildytų ir užbaigtų. Jie neaprašinėja, ne smulkmeniškai vaizduoja, bet sugestionuoja, stengiasi per asociacijas sužadinti žiūrovo ar klausytojo nuotaikingą svajonę, paskatinti jį į kūrybą.

Nežiūrint į vaizduotės tipo menininkų skirtumus, vis dėlto vaizduote gyvenąs poetas nori „tapyti", o tapytojas nori dažais „pasakoti"[1]. Vaizduotės tipą domina ne garsai, spalvos ar formos, bet įvykiai, vaizdai, jų santykiai. Vaizduotės tipo kūrėjo palinkimus geriausiai yra išreiškęs A. Böcklin[2] sakydamas: „Paveikslas, turi ką nors pasakoti ir žiūrovui duoti pagalvoti, kaip poezija, ir taip pat padaryti įspūdį, kaip muzika", vadinas prabilti į vaizduotę ir afektyvinę prigimtį, sužadinti nuotaiką. Vaizduotės tipą ryškiai atstovauja čia cituotas A. Böcklin, K. Šimonis ir iš dalies M. K. Čiurlionis.

Tiek žiūrovų, tiek kūrėjų tarpe intelektualiniai tipai yra dvejopi. Vieni ieško prasmės, minties, o kiti tvarkos. Šie pastarieji pasaulį suvokia ne tiek kaip įvairenybę, bet kaip vienybę. Jie ją ryškiai pabrėžia kūriny pakartojimais ir kitomis uniformiškomis priemonėmis. Jie siekia aiškumo nekomplikuotomis proporcijomis ir simetrija, ypač mėgsta kompozicijos darnumą, žinoma, neatsisakydami joje rasti prasmę. Bet jos pasauly ieško ir ją kūriniuose stengiasi iškelti antrosios rūšies intelektualinis tipas. Jis mėgsta tipiškumą, jis per meno kūrinį nori parodyti daiktų pirmavaizdžius, atskleisti absoliutų grožį, Platono idėjų pasaulio spindėjimą. O jei turi pakankamai gyvą vaizduotę, regimojo pasaulio žmonių veiksmuose, įvykiuose, vaizduose, jis mato simbolius, kurie atskleidžia gilesnę prasmę. Pav., jei to tipo žmogus pakėlė pievoj žiogą, o šis išgasdintas šoko ir pataikė į sriaunų šaltinį, kuriame bekovodamas prigėrė, tai ir čia jis matys gilesnę prasmę, gal būt, simbolį žmogaus likimo žemėj. Prie tvarkos intelektualinio tipo neretai yra priklausę klasikai. Jie rečiau patenka į prasmės tipą, kuriam ge-

---

[1] R. Müller-Freienfels, Psychologe der Kunst. I, Berlin, 1923, 174 psl.

[2] Ten pat, 166 psl.

riau tinka romantikai ir ekspresionistai. Į prasmės intelektualinį tipą su kilnybine gyva vaizduote gali būti priskirtas M. K. Čiurlionis, kuris per savo kilnias transformuotos gamtos vizijas nori mums duoti pajusti kai kuriuos pasaulio giliosios sąrangos aspektus (žiūr. pav. 24).

Kadangi jausmų pasaulis labai įvairus, tai afektyvinių kūrėjų tipų taip pat gali būti įvairių. Pav., vienas gali būti ypač jautrus erotiškai ir šituo atžvilgiu nudažyti savo kūrinius. Ne tik šiaip moteris, atvaizduojama kūriny, jam pirma turi erotinės prasmės, bet net Madoną jis pergyvena kaip moterį, o peizažą gali taip atkurti, kad jis gali turėti geidulingo atspalvio. Kitas menininkas gali būti ypač jautrus religiniams, dvasiniams, mistiniams dalykams, ir jis ne tik kuriamoj motery gali matyti kažin ką skaistaus ir švento, bet net peizažas, gamtos kampelis jam gali būti proga religinei meditacijai.

Trečias menininkas, kuris turi stiprių socialinių jausmų, gali būti nejautrus gamtai, bet ypač jautrus žmogui, ypač žmonėms, jų bendroms laimėms ir nelaimėms. Tas visam kam reiškiąs palankumą, užuojautą, geraširdišką jumorą kūrėjas gali būti priskirtas simpatijos tipui. Jam priešingas, Müller-Freienfels nuomonė, yra agresyvusis tipas, kurio intuityvūs pergyvenimai susieti su pykčiu, su panieka, pasibjaurėjimu, pajuoka. Be šitų kūrėjų, kurių intuicija būna nuspalvinta socialinio pobūdžio jausmais, dar gali būti tipų su stipresniais liūdesio ar džiaugsmo jausmais. Kuris savo nesuinteresuotais pergyvenimais bus palinkęs į drovumą, liūdesį, melancholiją, sielvartą, tą Müller-Freienfels priskiria depresyviam tipui. Jam priešingas yra euforinis tipas, kuris gyviausiai, spontaniškiausiai pergyvena ir atvaizduoja tuos dalykus, kurie yra susiję su džiaugsmu, laime, pasididžiavimu, susižavėjimu.

Jausmo intensyvumo ir judrumo atžvilgiu tiek žiūrovus, tiek kūrėjus, galima suskirstyti į s ą v e i k ė j o (Mitspieler) ir s t e b ė t o j o - k o n t e m p l i a t o r i a u s (Zuschauer) t i p u s. Pirmasis savo emocijomis audringai gyvena visame, ką jis mato ar girdi, o antrasis pasaulį ir gyvenimą intuityviai pažįsta ir stebi ramiai, lyg iš šalies, pats savęs neangažuodamas. Naudodamiesi Nietzschės terminologija meno psichologai s ą v e i k ė j ą p r i s k i r i a d i o n y z i š k a j a m, o s t e b ė t o j ą - k o n t e m p l i a t o r i ų — a p o l o n i š k a j a m t i p u i. Dionyziškojo tipo sąmonėj, pažįstant tikrovę, stipriai prasikiša,



35. J. D. I n g r e s : Šv. Marija su hostija



36. M. D e n i s : Apreiškimas

vyrauja jausmas, o apoloniško tipo — pažinimo kontempliacija. Dionyziškajam tipui priklauso tie kūrėjai, kuriems daug reiškia motorinės juslės ir asociacijos, o apoloniškajam tipui — juslinio ir intelektualinio tipo menininkai. Šie pastarieji, stebėdami pasaulį, džiaugiasi savo pačių pusiausvyra, o dionyziškieji kūrėjai randa malonumą perkeldami save į gyvenimo sūkurius. Apoloniškieji menininkai yra labiau statiški, mėgsta formą, jos ir idėjos taurų spindėjimą ir nieko savęs, ypač savo kasdieniškojo „aš" į kūrinį stengiasi neįdėti, o dionyziškieji kūrėjai yra dinamikai, kūriny sutelkia savo emocijas ir kuria išraiškos meną. Pasaulėjautos atžvilgiu pirmieji būtų impresionistai - realistai, o antrieji — ekspresionistai - imažinativistai - irrealistai.

Į šituos du bendruosius tipus — apoloniškąjį ir dionyziškąjį — visus kūrėjus skirsto tiek Müller - Freienfels, tiek Ed. de Bruyne. Tačiau L. Rusu, kuris į menininką žiūri vidaus gyvenimo neramybės žvilgsniu, siūlo kūrėjus skirstyti į a n a r c h i j o s d e m o n i š k u o s i u s, p u s i a u s v y r o s d e m o n i š k u o s i u s i r s i m p a t i š k u o s i u s. Šitaip kūrėjus skirsto L. Rusu[1], a t s i ž v e l g d a m a s p a s t a n g ų, kurių pareikalauja kūrėjo vidaus neramybė pusiausvyrai atstatyti per meno kūrinį. Tie trys tipai atitinka ypač trims pasaulėjautos rūšims.

Neramiausį vidaus gyvenimą turįs anarchinis demoniškasis kūrėjas, toks, kaip Beethoven, Rodin, Baudelaire. Pusiausvyrai atstatyti jam reikalinga milžiniškų kovų ir pastangų, tačiau taip užkariauta vidaus harmonija tetrunkanti labai trumpai, ir tos rūšies kūrėjai beveik niekada nėra savo vidaus viešpačiai. Pasaulyje anarchijos demoniškąjį tipą vilioją dinamiškieji konfliktai, sukelią abejonių. Jam regimoji tikrovė neatskleidžianti tikrosios esmės, kurią reikia išplėšti ir užkariauti iš paslaptingųjų gelmių. Todėl anarchijos demoniškasis tipas, pagal L. Rusu, linkęs į misticizmą.

Pusiausvyros demoniškasis tipas savo vidaus maištą nugalįs savo jėga ir pasiekiąs tam tikros dvasios aukštumos. Jis esąs savęs viešpats, nes atstatyta pusiausvyra trunka ilgiau, nes jos pasaulio vizija supuola su realiuoju pasauliu. Pusiausvyros demoniškajam kūrėjui pasaulis esąs geras, nes jis padeda pajusti jo galią. Tiesa, pasauly yra daug priešingybių, bet di-

[1] Essai sur la Création artistique, 374 psl. ir ss.

delėmis pastangomis jas, atrodo jam, galima nugalėti. Pusiausvyros demoniškasis tipas linkęs į realizmą, o jį atstovaują Goethe, Bach, Leonardo da Vinci.

L. Rusu proponuojamas simpatijos tipas turi šį-tą iš Müller-Freienfels simpatijos ir euforinio tipo. L. Rusu nuomone, simpatinio tipo kūrėjas taip pat pergyvenąs vidaus konfliktus ir neramybę, tačiau juos apvaldąs be didelių kovų. Gana lengvai atstatęs vidaus harmoniją, jis ir į pasaulį žiūrįs giedriau. Jis jam atrodo geras, pilnas harmonijos, nes jį valdo gerosios aukštesnės jėgos. O jei pasitaiko kokios negerovės, tai jas lengva pašalinti, išeinant iš jo idealiosios kilmės. Simpatijos tipas pasauly jaučiasi laimingas; jis linkęs net užmiršti skausmą ir bjaurumą idealiojo principo labui. Simpatijos tipas linkęs į idealizmą, ir L. Rusu nuomone, jam yra charakteringi Lamartine, Raffael Sanzio, Mozart.

Šitie pasaulėjautos atžvilgiu išvesti L. Rusu tipai tikrai menininkų pasauly pasitaiko ir jie neprieštarauja dviems Müller - Freienfelso priimtiems, būtent, dionyziškajam ir apoloniškajam, kurių pirmasis atstovauja labiau ekspresionistiškajam, o antrasis daugiau impresionistiškajam vaizdavimo būdui. Tik L. Rusu savo tipus, atrodo, vienašališkiau pagrindžia, visiems išeinamuoju punktu parinkdamas žmogaus vidaus neramybę. Reikia sutikti, kad galingi vidaus konfliktai ir neramybė svarbiuoju kūrybiniu akstinu yra anarchijos demoniškajam arba dionyziškajam kūrėjui. Tačiau nebūtinai dėl neramybės turi kurti simpatijos tipas. Kaip anksčiau matėm, jo dėmesys yra nukreiptas kaip tik į pasaulį, į meilę pasauliui ir gyvenimui. Kurdamas simpatijos tipas kaip tik, atrodo, save užmiršta, nes jį traukia pasaulis, nes dėl savo meilingo žvilgsnio jis jame vis nuolat randa naujų nuostabių brangenybių. O L. Rusu išvedamas pusiausvyros demoniškasis tipas taip pat ne vienais vidaus konfliktais yra skatinamas kurti. Jis kaip tik gali būti vidurys tarp simpatijos ir anarchijos demoniškojo tipų. Jo vidaus gyvenimas audringesnis, intensyvesnis negu simpatinio menininko, bet jam nemaža sveria, kaip kūrybos impulsas, ir išviršinis pasaulis, nors jo ir nekontempliuoja su tokia meile, kaip simpatijos tipas.

Tačiau L. Rusu teisingiau galvoja, kai skirsto kūrėjus į tipus pagal s ą m o n i n g ų (proto ir valios) k ū r y b i n i ų p a s t a n g ų i n t e n s y v u m ą. Šiuo atžvilgiu jis randa dvi

kūrėjų rūšis. Žaismo tipui įkvėpimas ateina, kaip aiški Dievo duota vizija, kurios realizavimui nedaug ieškojimo ir valios įtempimo tereikia. Pastangų tipui viskas vyksta migločiau ir sunkiau. Jo įkvėpimo vizija yra neryški, neprecizuota. Detalizavimas, ypač realizavimas, tinkamų priemonių suradimas pareikalauja daug pastangų ir kentėjimų. Tiesa, kad L. Rusu žaisminį tipą sujungia su simpatiniu, o pastanginį — su demoniškuoju, kurio vidaus gyvenime taip pat reikia daug pastangų harmonijai įvesti.

Bet iš tikrųjų ar visada demoniškajam kūrėjui yra taip sunkus idėjos realizavimas, viziją detalizuojant ir įbrėžiant - įliejant į medžiagą? Ar Byron (Baironas), kuris neabejotinai priklauso anarchijos ar pusiausvyros demoniškajam tipui, ar nelengvai realizuodavo savo poetines vizijas? Ar nepanašų pavyzdį turime A. Mickevičiaus asmeny? Ar formos dailumas, lengvumas, harmonija, charakteringa žaismo tipui, visada reiškia, kad autorius formos pusiausvyrą pasiekia lengvai? Taigi, atrodo, nebūtinai pastangų tipas turi sutapti su demoniškuoju, o žaisminis — su simpatijos tipu. Bet sudarymas dvejopo tipo pagal kūrybines pastangas yra teisingas, nors ir negali būti griežtas.

Iš tikro yra tokių kūrėjų, kuriems per įkvėpimą kilusi vizija nėra schema, bet konkretus vieningas vaizdų kompleksas su ryškiomis detalėmis. Lamartine'o išsitarimas, kad: „aš niekada negalvoju, o idėjos galvoja už mane“ lygiai gerai charakterizuoja žaismo tipą, kaip ir Brahmso pasakymas: „Kas paprastai vadinama išradimu, t. y. mintis, idėja, tėra tik aukštesnės rūšies vizija, už kurią jis neatsakingas ir kuri nėra jo nuopelnas“. Tas lengvai dangaus duotas idealas - vizija be didesnių pastangų ir realizuojama medžiagoje.

Pastangos tipui kūrybinis darbas kainuoja daug daugiau. Jo įkvėpimo vizija yra neprecizuota, miglota, schematiška. Menininkas ją turi sukonkretizuoti, išryškinti. Bet tai nėra lengva, nes bendrinė schema gali turėti ne vieną konkrečią išraišką. „Kaip paprasto žmogaus, juo labiau menininko protas, sako L. Rusu[1], nesustoja ties vieninteliu vaizdu. Iš pasąmonio į sąmonę iškyla begalinė daugybė vaizdų, kaip nepatvarių ir prabėgančių padarinių. Didysis uždavinys yra padaryti

---

1 Essai sur la Création artistique, 244 psl.

atrinkimą ir sustoti ties adekvatiniu simboliu. Juo vaizdų yra daugiau ir įvairesnių, tuo jų išskyrimas turi būti tikslesnis ir tokiu būdu pastangos sunkesnės". Kam idealas neryškus, tam jo išryškimas ir realizavimas yra sunkus, vyksta palengva, žingsnis po žingsnio, su svyravimais ir valios poskrydžiais.

Sunkumas ar lengvumas realizuoti savo įkvėpimo viziją - idealą priklauso ne tik nuo jo ryškumo, ne tik nuo pasaulėjautos, kaip nori L. Rusu, bet taip pat nuo įpratimo ir įgimto talento. Pav., genialiam menininkui kūryba bus lengviau įvykdoma negu talentingam. Tai reikštų, kad gabus menininkas nuo talentingo ir genialaus nesiskiria iš esmės. J. Volkelt, Müller - Freienfels ir Ed. de Bruyne iš tikro mano, kad g e n i j u s i r t a l e n t a s skiriasi ne prigimtimi, bet gabumų laipsniais.

Genijuje byloja daugiau pati spontaniška laisva žmogaus prigimtis, kuria nors viena kryptimi nukreipusi jo nesuinteresuotą žvilgsnį. Genijus jaučia giliau, intensyviau negu talentas. Jis ir išreikšti savo intuityvųjį idealą gali spontaniškiau, gyvastingiau ir originalesnėj formoj, negu talentas. Genijus ir kuria naujas originalias formas, laužydamas tradicijas, atmesdamas kartais patogias konvencionalines schemas. Tuo tarpu talentai eina genijų šešėlyje. Šių išradimus jie pasisavina ir išvysto. Jų intuityvūs pergyvenimai ne tokie gilūs, išraiškos priemonės daugiau apgalvotos ir ne tikrąsios. Akademinėmis taisyklėmis ir konvencionalumais jie mieliau naudojasi, negu genijai. Talentai daugiau pasitiki darbu, mokslu, o genijai savo natūraliais gabumais, savo šviesiąja žvaigžde, kurios dėka jie sukuria gyvus, nesenstančius, kartais net daug ginčų sukeliančius kūrinius, kurie vilioja, kaip iš kito pasaulio prasiveržusi šviesa. Talentai, Ed. de Bruyne nuomone, kuria taisyklingesnius, šaltesnius, labiau užbaigtus kūrinius, kurie plačiajai visuomenei prieinamesni. Talentai labiau prisitaiko prie savo laiko visuomenės, o genijai dažnai ją pralenkia, iškelia tai, kuo visuomenė gyvens ir domėsis tik ateity. Genijai savo kūriniais paveikia visuomenę ir jos skonį (prisiminkim M. K. Čiurlionies pripažinimą). Šito kaip tik H. Taine nepastebėjo, visą dėmesį sukoncentruodamas į visuomeninę aplinką.

Nors talentas yra daugiau ištvermės ir auklėjimosi vaisius, o genijus — lyg Dievo dovana ir paslaptingosios gamtos sūnus, tačiau nereiškia, kad šis pastarasis sukurtų didelių dalykų be

darbo. Net Nietzsche[1], kuris mėgsta kalbėti apie genijus ir antžmogius, yra pasakęs: „Susilaikykite kalbėję apie natūralius gabumus, įgimtus talentus! Galima paminėti visokių sričių didelių žmonių, kurie buvo menkai apdovanoti. Bet jie įgijo didybės, pasidarė „genijais" (kaip sakoma) dėka tų ypatybių, kurių trūkumo žmonės nemėgsta iškelti, kai jas jaučia savy — jie visi turėjo tą sveiką sąmonę amatininko, kuris pradeda mokytis tobulai atlikti atskiras dalis pirma, negu ryžtasi imtis didelio ansamblio". Taigi, ir genijams,ypač jaunystėje, tenka pradėti nuo paprastų taisyklių, paprastos technikos, nuo konvencionalinių formų, kad galėtų paskui pereiti prie didelių, savarankių, originalių darbų. Jei prisiminsime, kad L. Tolstojaus „Karas ir Taika" pareikalavo ne tik didelių istorinių studijų, bet kad autoriui teko romanas perrašyti net aštuonius kartus, suprasime, kiek daug sveria darbas menininko kūryboje.

[1] Cit. L. Rusu, Essai sur la Création artistique, 251 psl.



37. J. Mackevičius: Vytautas Naugardo žemėj

III. KŪRYBA.

1. Meno kūrybos apibrėža ir pagrindiniai momentai. 2. Įkvėpimas. 3. Atlikimas. 4. Proto ir valios reikšmė kūryboje. 5. Paruošimas. 6. Pasąmonio reikšmė sintetiniame kūrybos veiksme.

Žmogaus kūryba gali pasireikšti įvairiose veikimo srityse: mene, moksle, dorovėj, visuomenės gyvenime, politikoj, technikoj ir kitur. Visoks žmogaus veiksmas, kurio dėka sukuriamas koks nors naujas dalykas pagal iš anksto užsibrėžtą tikslą su individualinių technikinių priemonių pagalba, gali būti pavadintas kūryba plačiausia prasme. Kūryba taip pat vadiname žmogaus arba žmonių sukurtus dalykus, realizuojančius žmogiškai vertingas idėjas individualiose medžiaginėse formose, kurios, pačios savo jėga spindėdamos, leidžia kitiems žmonėms tas idėjas pergyventi intuityviai ir teikia estetinį malonumą. Bet šita prasme kūryba yra ne kas kita, kaip dailusis menas. Ir jos apibrėža yra dailiojo meno apibrėža.

Siauriausia prasme kūryba vadiname veiksmą, kurio dėka atsiranda dailiojo meno kūriniai. Arba pilniau, siauriausia prasme kūryba arba dailiąja kūryba vadiname kiekvieną veiksmą, kuriame žmogus individualiomis technikinėmis priemonėmis veikia medžiagą su tikslu realizuoti joj žmogiškai vertingą idėją, savo dvasioj pergyvenamą nesuinteresuotai. Šitoje dailiosios kūrybos apibrėžoje nesakome, kad veikimu žmogus būtinai turi sukurti meno dalyką, nes kartais atsitinka, kad kūrinys nebūna galutinai baigtas, nors pats veiksmas buvo neabejotinai kūrybinis. Bet kad būtų kūryba, reikia kad būtų veiksmas, nes įkvėpimas — savęs užmiršimas, gražių idėjų ir vizijų pražydėjimas dvasioj, jų nesuinteresuotas pergyvenimas ir susižavėjimas — yra daugiau pasyvi būsena, kuri viena nieko realaus neduoda. Tikra kūryba pasireiškia veiksmu, per kurį individualiomis technikinėmis priemonėmis ta nesuinteresuota idėja yra realizuojama medžiagoj. Jei kas čia ir sutrukdė galutinį įkūnijimą, tai vis

dėlto meno kūryba yra apsireiškusi, ir apie ją galima kalbėti. Meno kūryba tai charakteringiausia rūšis kūrybos apskritai.

Bet kadangi kūryba reiškiasi veiksmu, tai ji trunka tam tikrą laiką. Šitą kūrybinio veiksmo truksmą laike vadiname kūrybos procesu. Jame galime įžiūrėti atskirus momentus, dėl kurių skaičiaus ne visi tyrinėtojai sutinka. Pav., jau mūsų ne kartą cituotas L. Rusu randa keturias kūrybos proceso fazes: paruošimą, įkvėpimą, apdirbimą ir atlikimą; Müller - Freienfels ir su juo Ed. de Bruyne sustoja ties trimis kūrybos momentais: paruošimu, įkvėpimu ir atlikimu. Atrodo, kad šie du autoriai turi daugiau racijos, nes, pav., toks apdirbimo momentas (planavimas, detalizavimas, škicavimas) galutinėj sąskaitoj yra ne kas kita, kaip atlikimo - įvykdymo pradžia. Todėl ir mes čia svarbesniaisiais kūrybos momentais telaikysime paruošimą, įkvėpimą ir atlikimą, apdirbimą priskirdami atlikimui.

Kad menininkas pradėtų kurti, reikia, kad jis jaustų tam emocionalų reikalą ir turėtų meninę idėją. O tai jis gauna per įkvėpimą, su kuriuo ir paskui kurį eina atlikimas, detalizuojamos idėjos realizavimas medžiagoje technikinėmis priemonėmis. Bet kiek anksčiau jų eina paruošimas, kada pasąmonyj ir iš dalies sąmonėj susiformuoja vaizdai, kurių vieningas kompleksas įkvėpimo valandą pasirodo, kaip naujos idėjos reiškėjas, vadinamas idealu. Tie trys momentai yra glaudžiai tarp savęs susiję. Juk įkvėpimas, kuriame staiga iškyla idealo vizija, kūrėjo pasąmony ir iš dalies sąmonėj turi būti per tam tikrą laiką paruoštas, nes turi būti anksčiau susidarę to idealo psichiniai elementai. O iš kitos pusės emocionaliai pergyvenamas įkvėpimo idealas, jau realizuojamas technikinėmis priemonėmis medžiagoje, normaliai lydi kūrėjo darbą ir nuolat jam suteikia emocionalios gyvybės. Ir pasąmony gludį, anksčiau ten paruošti vaizdai - vaidiniai atlikimo momentu taip pat nėra bereikšmiai, nes, iškildami į sąmonės šviesą, jie detalizuoja idealą, jį palaiko ir tam tikra kryptim pakreipia technikines priemones. Nors paruošimas, įkvėpimas ir atlikimas realiai neatskiriami, tačiau tai negali būti kliūtis apie juos atskirai pakalbėti.

Kūrybos procese žaviausias maloniausias momentas yra įkvėpimas, kuris, paviršutiniškai žiūrint, atrodo net charakteringiausias kūrybai. Nors iš tikro įkvėpime pasirodo šis tas žavingai naujo, kas turi išsivystyti į naują daiktą, tačiau jis yra panašus į kitas psichines būsenas ir vienas pats nieko realaus

neduoda. Įkvėpimas panašus į ekstazę ir grožėjimąsi. Kaip šitose būsenose, taip ir įkvėpime dingsta kūrėjo kasdieniškasis interesuotas „aš" su rūpesčiais, vargais ir smulkmenomis. Sakytum, gilioji siela, lyg patsai jos branduolys pabunda, pakelia sparnus, nusikrato interesuotos tikrovės dulkių, nes dvasia pamato savy naują neregėtą dalyką — naujos idėjos spindėjimą vieningo konkretaus vaizdo arba vieningo vaizdų komplekso formoje, — vieningo vaizdų komplekso, kurį vadiname idealu. Ta idealo vizija atrodo tokia miela, tas idealas toks naujas, prasmingas, nepaprastai vertingas ir brangus, kad kūrėjas nudžiunga, nustemba. Ne tik jo emocijos sukyla, bet ir širdis pradeda labiau plakti ir kraujas gyviau pulsuoti. Kūrėjas lyg apsvaigsta; užmiršęs save ir aplinkinį pasaulį, jis visą savo dvasinį žvilgsnį nukreipia į tą idealą, kur spindi žavioji idėja, jog net jam rodosi, kad geroji dvasia jį aplankė ir atnešė nuostabią dovaną. Ta svarbioji dovana, centralinis įkvėpimo momentas kaip tik ir yra idėjos suspindėjimas konkretaus vaizdo arba vieningo vaizdų komplekso formoj, kurioj intuicija pažįsta idėjos pirmykštį nepaliestą spindesį. Dėl to jos staigaus, prasmingai žavaus suspindėjimo beveik nutrūksta kūrėjo ryšiai su pasauliu, atslūgsta jo kasdieniškas interesuotas „aš", sukyla emocijos, pabunda jo gilioji siela, užvaldo jį, pakelia ir paskatina imtis įrankių užfiksuoti tam judriam idealui, kuris emocijų ir naujų vaizdų veikiamas detalizuojasi, kinta, banguoja ir turi tendencijos išnykti, jei nėra realizuojamas. Siekdamas padaryti pastovų tą brangų dalyką, kūrėjas griebiasi įrankių ir tada prasideda pats sunkiausias kūrybos momentas — atlikimas.

Tas sąmonėj idealo iškilimas, paskatinąs kūrėją į sintetinį kūrybos žygį, kuriame dalyvauja visas psichofizinis žmogus, įvyksta įvairiausiose sąlygose ir aplinkybėse. Jos gali būti išvidinės ir išviršinės. Išvidinių tarpe gali būti paminėtas sapnas, kada, juslėms neveikiant, iš pasąmonio į pasyvią pusiau sąmonę iškyla vieningas vaizdų kompleksas, kuris, pabudus, pasirodo, kaip idealas. Antai R. Wagneris liudija, kad jo „Niebelungų" tetralogijos „Reino Aukso" preliudija tikrai kilo pusiau sapne, pusiau kliedėjime. Jis buvo parašęs visą tetralogijos poemą, bet nebuvo komponavęs jau penkeri metai. Po vienos jūrų ligos dienos Spezzijoj jis turėjo karščio, nemigo naktį ir jautėsi snaudimo būklėj. Kompozitoriui pasirodė, kad jis grimsta srauniој vandens srovėj. „To vandens ūžesys greit įgavo muzikalinį cha-

rakterį; tai buvo skambaus ir banguojančio nenutrūkstamais arpedžijais mažorinio mi - bemol akordas; paskum šitie arpedžijai pasikeitė į vis greitėjančio judesio melodines figūras... „Reino Aukso“ preliudijos motyvas atsiskleidė, iškilo toks, kokį aš nešicjau savyje, nepajėgdamas jam duoti formos“, sako R Wagner.

Panašiai apie sapne gimusį įkvėpimo idealą pasakoja prancūzų žymus muzikas H. Berlioz. Susapnavęs kartą simfonijos allegro su la minor, kompozitorius, pabudęs, nenorėjo užrašyti, nes kūrinį būtų užstatęs už skolas. Bet kitą naktį per miegą, įkvėpimas vėl jį užplūdo. „Užsispyrusi simfonija vėl apniko skambėti mano smegenyse, sako Berlioz[1]; aš aiškiai girdėjau la minor allegro; net atrodė, kad aš jį parašiau. Pabudau įkarščio susijaudinime ir sau uždainavau temą, kurios pobūdis ir forma man be galo patiko“.

Kūrybiniam idealui sušvisti kūrėjo sieloj gali padėti paskendimas į svajingą ritminę, melodinę, muzikalinę, spalvinę nuotaiką. Taip pat čia gali patarnauti mylimo veido prisiminimas, o kartais net pyktis, ambicijų užgavimas. Kas nežino, kad A. Baranauskas, patriotiškai įžeistas mokytojo, kuris paniekino lietuvių kalbą, pasiryžo įrodyti, kad joje ne blogiau negu A. Mickevičiaus „Pone Tade“ galima išreikšti įvairų grožį, ir ėmėsi rašyti „Anykščių Šilelį“. Juo ne tik lietuvių kalbos turtingumą, skambumą ir lankstumą įrodė, bet ir dailų meno dalyką sukūrė.

Apie įkvėpimą dar kartais kalbama, kaip apie Dievo malonę. Ir iš tikro toks jis gali būti. Kada žmogaus siela yra malonės padėty, jos galias veikti gali pažadinti Šventoji Dvasia. Kada žmogaus dvasios stygos yra suderintcs unisonu su Dievo valia, tada Šventosios Dvasios veikimui nebėra kliūčių. To aukštesnio veikimo įtakoj iš pasąmonio į sąmonę gali iškilti tokie paslaptingai žavūs vaizdai, kurie gali turėti geresnių dienų vizijos prasmę ir kurie gali atskleisti tiesas, susijusias su visatos sąranga, su žmogaus likimu amžinybės atžvilgiu.

Bet dažnai mūsų įkvėpimas būna žymiai prozaiškesnis. Kartais jis būna pažadinamas grynai išviršinio pasaulio akstinų, pav., besivaikščiojant gamtoj, prie kavos puodelio, besiklausant muzikos ar dainos, su draugais besikalbant, o kartais tiesiog technikinėmis pratybomis. Pav., toks genialus menininkas,

---

[1] Mémoires cit. L. Rusu, Essai sur la Création artistique, 179 psl.

kaip L. van Beethoven, pradeda palengva vadžioti pirštus po pianiną; judesiai ir garsai sužadina sielos veikimą, sukyla kūrybiškas entuziazmas ir po kiek laiko atsiranda kūrinys. Kūrėjai taip pat įkvėpimo ieško sąmoningomis pastangomis. Tai kartais pavyksta. Bet būna atsitikimų, kad gimęs įkvėpimas pranyksta ir vėl pasirodo visai netikėtai, kada visai apie jį nebegalvoja. Antai, jau cituotasis romantikas Berlioz rašė Beranger žodžiams kantatą su chorais „Penktoji Gegužės"; atėjęs prie refreno „Pauvre soldat, je reverrai la France" turėjo sustoti, nes jokiu būdu nebegalėjo surasti tinkamos melodijos. Jis metė darbą ir apie jį nebegalvojo. Dviem metam praslinkus, Romoj jis įkrito į Tibro upę, o išbrido iš jo dainuodamas tą muzikalinę frazę, kurios veltui lig tol ieškojo.

Kartais pirmoji eilutė poetui duodama, kaip Dievo dovana, o kitos yra sunkaus ieškojimo rezultatas. Tačiau įkvėpimas gali blykstelti net juokingiausiose aplinkybėse. Pav., Théodore Fontane[1] pasakoja: „Man besivelkant drabužiais, staiga mane užklupo poema, ir vienu batu ant kojos, o kitu kairėj rankoj pašokau ir eilėraštį parašiau vienu ypu".

Vieniems menininkams įkvėpime idealas iškyla staigiai ir būna aiškus ryškus ligi detalių. Pav., apie Turgenevo įkvėpimą L. Pietzsch[2] sako: „Jo poetinės kūrybos būdas buvo labai savotiškas. Scena ar grupė, kurią jis kadaise tikrovėje buvo matęs, staiga išplaukdavo į jo sielos paviršių. Lyg iš šviesių miglų, vis didesniu ryškumu iškildamos, jos grupuodavo ir telkdavo tuoj apie save kitus gausius pavidalus. Jam atrodė, kad jis visai tiksliai atpažįsta jose visas detales, kaip jos iš tikrųjų buvo, jų aprėdą, jų judesius, jų kalbėjimo būdą ir net girdėdavo jų balso skambėjimą. Jie pasakodavo jam savo gyvenimą. Jie pradėdavo pagal savo prigimtį veikti vienas su kitu ir prieš vienas kitą dėsniškai, kaip jie buvo pirma pasirodę".

Kitiems įkvėpimas gimsta ne taip spontaniškai, ir iškilęs prasmingas idealas nėra ryškus, bet miglotas, neapspręstas. „Dažnai atsitinka, sako L. Rusu[3], kad dvasios fermentacija nepajėgia susikristalizuoti į aiškų įkvėpimą. Jo būtybės gelmėj neramybės blaško menininko sielą, nes jis negali atsiskleisti są-

---

1 Cit. L. Rusu, ten pat, 198 psl.
2 Cit. Müller - Freienfels, Psychologie der Kunst, II, 143 p.
3 Ten pat, 196 psl.

monei savo paties dinamizmu, kaip ryškus suraminantis vaidinys - vaizdas. Tais atsitikimais menininkas tyčiomis ieško išviršinių veiksnių, kurie išskeltų aiškų paveikslą. Menininkų gyvenime tai yra epochos, kada jie „ieško siužeto". Tapytojai ir skulptoriai dažniausiai ieško modelio, o rašytojai muzikai — įvykio, kuris sudarytų jo kūrinio akciją". Taigi, įkvėpimas kartais bręsta ir dienoja pamažu, lyg aušra, o kartais, lyg žaibas, uždega sielą. Dažnai jis pasirodo ir vėl išnyksta.

Kadangi įkvėpimui sušvisti gali patarnauti išviršinės aplinkybės, tai žinodami, kūrėjai net išviršinėmis dirbtinėmis priemonėmis stengiasi jį palaikyti. Todėl vieni vartoja alkoholį, nors pats kūrinys alkoholio poveiky ir išeina menkesnis[1], kiti geria juodą kavą, treti įkvėpimą palaiko savotiška aplinka (pav., H. de Balzac rašydavo apsivilkęs baltu apsiaustu prie žvakių šviesos, R. Wagner dirbdavo purpuriniam kambary, apsivilkęs aksominiais ir šilkiniais drabužiais, kurių šlamėjimas jį maloniai nuteikdavo). Fr. von Schilleriui įkvėpimas ilgiau trukdavo, kai jo stalčiuje gulėdavo sunokęs pūvantis obuolys, o R. Wagneriui įkvėpimą sužadindavo stiprus parfumų kvapas. Vieniems menininkams įkvėpimą atneša pavasaris, — kitiems — ruduo (A. Puškinui); vienus jis dažniau aplanko jaunystėje, o kiti lieka neišsemiami visą gyvenimą.

Palengva ar staiga jis būtų kilęs, ryškus ar miglotas jis būtų, įkvėpimo idealas nėra sustingęs ir pastovus. Jis judrus, banguojantis, virpantis, kaip ir pati sąmonės srovė. Būdamas organine vaizdų - vaidinių ir emocijų vienybe, idealas traukia į save iš pasąmonio asociacijų keliu kitus vaizdus ir su jais susijusius emocijų atspalvius. Šitaip jis kinta transformuojasi, ryškėja, detalizuojasi, ypač jei autorius jį ima apdirbinėti, realizuoti. Jei kūryboj daroma pertrauka, idealas gali visai pasikeisti. Kartais jis kūrėją nuveda visai kitu keliu negu jis norėjo pačioj pradžioj. Taip atsitinka tada, kada meninkas įkvėpimo idealą iš malonios vizijos perkelia į medžiagą, kada techninėmis priemonėmis ima jį realizuoti, kada prasideda atlikimo momentas.

A t l i k i m a s gali išplėtoti arba susiaurinti įkvėpimo sukurtą idealą; „vienur žodžių ir vaizdų gausumas pasidaro skystumu, ištęsimu ir sulaužo įkvėpimo liniją, kitur blaivus ir galin-

---

[1] Žiūr. M ü l l e r - F r e i e n t e l s, Psychologie der Kunst, II, 159 psl.

gas genijus moka susivaldyti ir reiškia tik tai, kas reikalinga esmei paprastu būdu išreikšti. Daugelis apkrauna pirmykštį eskizą, ir maža tokių, kurie ieško, kaip galima, didesnio paprastumo", sako E. de Bruyne[1].

Imdamiesi kūrinio realizavimo, vieni menininkai jį būna gerai apgalvoję su visomis detalėmis, o kiti ne. Pav., Racine, prieš pradėdamas tragediją eiliuoti, išdirbdavo detališkus planus; jis sakydavo: „Mano tragedija sukurta, telieka tik ją parašyti". Taip pat, kaip ir Racine, kitas klasiškojo giedrumo ir taurumo atstovas, prancūzų dailininkas Ingres savo mokiniams duodavo šitokį patarimą: „Turėkite dvasioje prieš akis visą pavidalą, kurį jūs norite vaizduoti, ir atlikimas tebūnie tik atbaigimu to turimo ir iš anksto sumanyto vaizdo". O dailininkas T. Rouseau sakydavo: „Pirma paveikslas turi būti padarytas smegenyse. Tapytojas negimdo jo drobėje, bet palaipsniui nuima drobules, kurios jį slėpė".

Kuriems įkvėpimo idealas būna ryškus, tiems jo idealizavimas, apdirbimas būna lengvesnis. Tačiau tokius ligi smulkmenų apsvarstytus planus prieš technikinį atlikimą labiau mėgsta klasikinės ar realistinės linkmės racionalesni meno kūrėjų tipai. Tačiau ir jiems, kūrinį atliekant, nemaža detalių iškyla ir ne vienas ankstybesnis sumanymas pakinta. Romantiškojo, emocionalaus, ekspresyvaus, motoriškojo tipo meno kūrėjai, rodos, mažiau detalizuoja kūrinį prieš imdamiesi technikinio įrankio. Įkvėpimui užplūdus, vaizdo ar vaizdų prasmingo žavumo pagautas, to tipo menininkas tuoj griebiasi jį realizuoti, visai nežinodamas, kuo ir kaip baigs savo kūrinį. Šitoje spontaniškesnėje kūryboje pakitėjimų ir netikėtinumų gali daugiau atsitikti, negu anoje racionalesnėje. Čia ir technikos skatinamoji ar slegiamoji įtaka atrodo didesnė.

Mat, jei kūrėjas taip gerai valdo savo įrankius ir priemones, kad jis yra jų viešpats, realizuoti judrųjį linkusį išnykti idealą yra lengviau. Tačiau ir tada atlikimas yra sunkiausias momentas kūrėjui. Ir dėl atlikimo sunkumo dažnai kalbama apie menininkų kentėjimus, apie jų blaškymąsi, nusivylimus, nervines krizes, grumtynes su atkaklia medžiaga. Ir apie šitokius dalykus kalbama su racija, nes per atlikimą tenka kūrėjui suderinti du priešingus dalykus — iš vienos pusės, judrų, ban-

---

1 Ten pat, 274 psl.

guojantį, fliuidišką, nevisai detališką, gyvą idealą medžiagoj padaryti detališką, pastovų, statišką, o iš antros pusės, chaotišką, beprasmę, inertišką, atsparią, negyvą medžiagą turi apiforminti, įprasminti, sudinaminti, sugyvinti pagal tą dvasioj glūdintį trapų paveikslą.

Žinoma, būna kūrėjų ir tokių galingų įkvėpimų, kada atlikimo grumtynės su medžiaga nėra taip sunkios. Kūrinys kartais plėtojasi savo paties vidine jėga, lyg prieš kūrėjo norą arba lyg aukštesnių galių vadovybėje. Antai, Goethe, imdamas rašyti savo „Wertherį“, turėjo bendrą visumos viziją, bet berašant kūrinys pamažu precizavosi su visomis detalėmis taip, kad autorius nejautė renkąsis savo pasakojimo būdą. Jis pats pasakė, kad „parašė šį kūrinėlį maždaug nesąmoningai, kaip koks somnambulas“, ir kad jis vėliau pats stebėjosi, jį skaitydamas. Tačiau, rodos, dažnai būna priešingai — kūrėjas svarsto, galvoja, sistematiškai ieško originalių simbolių ir vaizdų.

Ir šitai sakydami, mes aiškiai pabrėžiame menininko proto ir valios reikšmę kūryboje, ypač atlikimo momente. Kūrėjas neretai proto ir valios pastangomis ieško įkvėpimo, bet jos dar labiau jam reikalingos, kada jo įkvėpimo šviečiąs ir virpąs idealas iš jo dvasios turi pereiti į medžiagą. Net kada atrodo, kad realizavimas vyksta beveik automatiškai, galingo įkvėpimo skatinamas, net ir tada kūrėjui tenka pagalvoti, rinktis. Nietsche[1] teisingai yra pasakęs: „Tikrenybėje mintytojo ar gero menininko vaizduotė pagamina gerų, vidutinių ir blogų dalykų, bet jo sprendimas, labai išaštrintas ir įpratintas, atmeta, renkasi, kombinuoja... Visi dideli žmonės yra dideli nenuilstami darbininkai, ne tik išrasti, bet dar daugiau atmesti, išsijoti, pakeisti, pertvarkyti“. Tiesa, iš dalies tas vaizdų, detalių, priemonių rinkimasis vyksta intuityviai, tačiau jis neapseina be aiškaus logiško proto veikimo. Juk kada sakoma, kad pirmasis kūrinio kritikas yra pats jo kūrėjas, kaip tik pabrėžiamas jo sąmoningas, kritiškas veikimas, realizuojant ir realizavus savo idealą. Be abejo, samprotaujantis protas negali atstoti to, ką duoda įkvėpimo irracionaliosios emocijos, tačiau tų emocijų sutvarkymas, vaizdų suorganizavimas, jų realizavimas medžiagoje, kūrinio kompozicija, t. y. jo dalių harmoningas išdėstymas erdvėje arba

[1] Ubermensch cit. L. Rusu, ten pat, 244 psl. ir s.

laike, be intelekto „instinktyviško“ ir kritiško veikimo nėra įmanomi. Štai kodėl P. Claudel poeto svarbia žyme laiko „aukščiausio laipsnio intelektą ir kritikos arba skonio dovaną“. Nors kritiškas protas svarbus kūryboje, tačiau tas pats P. Claudel pripažįsta, kad jis teturi antraeilės reikšmės, atlikdamas paramos ir kontrolės funkcijas. Meno ir poezijos kūryboj ne protas kuria, bet jis žiūri, kaip kuriama[1].

Bet G. Flaubert[2] dar yra iškėlęs didelę valios reikšmę sakydamas: „Mano knygos negimsta, kaip vaikai, bet kaip piramidės su iš anksto numatytu planu, atnešant didelius blokus vienas po kito, su daug rūpesčio, laiko ir prakaito“. Tą patį apsvarstymą ir valios pasiryžimo reikalą akcentuoja ir skulptorius Rodin[3]: „Aš daugiau apgalvoju, aš daugiau noriu. Menininkas turi būti mokslo ir ištvermės vyras. Jis nieko neturi palikti atsitiktinumui. Visa, ką jis padaro, turi būti norėta“. Ir iš tikro be valios pastangų meno kūrinys negali atsirasti. Jei atlikimo momente vyksta kūrėjo grumtynės su medžiaga, tai aišku, kad jos be valios negali apseiti.

Pačioj atlikimo pradžioj pirmąjį impulsą valiai duoda įkvėpimo emocijos. Bet susitikus su medžiagos pasipriešinimu, jos ima atslūgti. O atslūgdamos, jos nebeduoda reikiamo paskatinimo valiai, ir kūrėjas pradeda svyruoti, nervintis. Žinodamas, kad netikrume gali nutrūkti kūrybos darbas, menininkas taip pat mėgina valios vadovu pasitelkti protą. Bet proto pasitelkimas ir aiškiai sąmoningų valios pastangų padidinimas gali duoti du priešingu rezultatu — arba visai nuslopinti emociją ir nesuinteresuotą savo idealo meilę, arba priešingai, emocijas padidinti, lyg iš jų naujų išteklių išskelti ir dar entuziastiškesnę meilę idealui sukelti. Šis pastarasis atsitikimas būna tada, kada padidintos valios pastangos netrukus duoda gerų vaisių realizavime, kada idealas įgauna kiek daugiau konkretumo medžiagoje. Šitaip išvydęs savo galią ir jos konkrečius vaisius, kūrėjas pajunta džiaugsmą, jo blėstantis sąmonėj idealas naujų emocijų ir šiek tiek konkretizuoto medžiaginio pavidalo akivaizdoj sušvinta, atgyja, o kūrėjo valios pasiryžimui didesnės vadovaujamos reikšmės įgyja emocijos, kol medžia-

---

1 P. Claudel, Positions et Propositions, I, Paris, 19—28, 94, 96, 163 psl.

2 Correspondence cit. L. Rusu, ten pat, 230 psl.

3 Cit. L. Rusu, ten pat, 232 psl.

gos, išorinių aplinkybių, pasipriešinimų ir nepasisekimų įtakoj vėl ima atslūgti, ir kada kūrėjas valios vadovavimui vėl mėgina telktis protą.

Taigi, atlikdamas, savo idealą technikinėmis priemonėmis realizuodamas, menininkas negali apseiti be valios, kaip be jos neapseina joks veiksmas. Tačiau kūryboj valia atrodo svyruojanti sulig tuo, ar jai daugiau vadovauja emocija, ar protas. Be to, čia jos uždavinys yra opus ir subtilus, nes ji turi veikti dviem kryptim — grumtis su medžiaga ir tiksliai valdyti įrankius, iš vienos pusės, ir moduliuoti, kanalizuoti viena linkme įkvėpimo emociją su jos nešamu idealu, iš antros pusės. Čia be valios delikatnių pastangų emocija ir idealas gali įgauti beformišką charakterį, bet, jų šiek tiek neatsargiau paveikta, emocija gali atslūgti, o idealas išblėsti. Kitaip sakant, kūrybos momente menininko valia turi veikti keliais frontais; ji turi tvarką daryti net ten (emocijose), iš kur ji sulaukia vadovaujamo impulso veikti kita kryptimi (grumtynėse su medžiaga), o laimėjimai šioj srity, sukeldami naujų emocijų bangą, leidžia valiai atsigręžti ir jas švelniai aptvarkyti, kanalizuoti, kad jos pasidarytų patikimesnės vadovės į naujus laimėjimus. Tik čia reikia pažymėti, kad valios reagavimas tai viena tai kita kryptimi, jos perėjimas iš emocijų į proto vadovystę, arba atbulai, arba pasidavimas jų abiejų dispozicijoj vyksta sunkiai apčiuopiamu būdu, kuris yra dar sunkiau aprašomas.

Kad ir kaip sunku valios subtiliuosius veiksmus aprašyti, jos reikšmė vis dėlto liks neabejotina, jei prisiminsime, kad kiekvienas kūrinys yra norėtas. O noras, ypač realizuotas noras yra valios vaikas. Todėl, kad ir kiek kitaip (vienašališka neramybe) kūrybos akstinus ir pergyvenimus suprasdamas, L. Rusu valios reikšmę kūrybos procese šitaip nusako: Mes esame toli nuo tos idealistinės koncepcijos, kuri vainikuodavo duosnias mūzas ir menininke matydavo dievų interpretatorių, „jam pačiam to nežinant“. Jo kūryba, priešingai, yra didžiulė pastanga. Meno kūrinio užuomazgos jis pasiekia, pabrėždamas savo valingą opoziciją visoms gaivalingoms instinktyvioms reakcijoms, kurios smelkiasi į išviršinį pasaulį; jis n o r i pakilti aukščiau to pasaulio; jis n o r i savo pasaulio, paties sumanyto ir realizuoto savo vidaus gyvenime. Užsidarydamas pačiame savy, jis vis dėlto jaučia, koks pavojingas yra jo paties vidaus pasaulis su mažiausiu pusiausvyros nutrūkimu; tada tam

pavojui atremti jis n o r i psichinio gyvenimo chaose įvesti tvarką ir, norėdamas jam duoti kristalizuotą formą, iš savo patyrimo jis kuria sintezes, jo asmenybe pažymėtas: jis n o r i kitokios realybės negu jam yra primesta, jis nori sau atskiro pasaulio, įkūnijančio jo vidaus gyvenimą, kurį simbolizuos jo kūriniai"[1]. Kad ir vienašališkai čia supranta kūrinio atsiradimą L. Rusu, tačiau reikia su juo sutikti, kad „tie kūriniai nėra mūzų dovana, bet tikrai jo valios išraiška. Menininkas kuria, nes jis to nori".

Protas ir valia daugiausia sveria atlikimo momente, bet jiedu nėra be reikšmės įkvėpime ir paruošime. Mat, p a r u o š i m a s gali būti sąmoningas, pusiau sąmoningas ir visai nesąmoningas, vykstąs pasąmony, kur yra susitelkę įvairiausių įspūdžių ir pergyvenimų likučiai. Net kada paruošimas atrodo, kaip valingi svarstymai ir ieškojimai, net tada jis atsiremia į pasąmonį. Kartais dar tik nujausdamas kažin ką, kaip miglose, nežinodamas aiškiai, ar bus kas iš to, nevienas menininkas skaito dailiąją ar istorinę literatūrą, lanko istorines vietas, gražius gamtos kampelius, susitelkia ties muziejų šedevrais ir vis laukia, kad koks nors įspūdis sukoncentruotų, išskeltų idealą, lyg kibirkštį.

Antai, L. von Beethoven, prisiskaitęs Plutarcho, to „neribotos laisvės ir tautinės nepriklausomybės šalininko", susižavi Didžiąja Prancūzų Revoliucija ir jos jaunu generolu Bonapartu, kuris kompozitoriui atrodo tos revoliucijos įkūnijimu. Beethoven svajoja „apie herojišką Respubliką, pagrįstą Pergalės dievu", ir tada kovų, karžygiškų ir gedėjimo maršų ritmai užplūsta kompozitoriaus sąmonę. Jis rašo savo „Herojiškąją Simfoniją" (Heroica), kurios pradžią sudaro Bonaparto idealus paveikslas, ir kurios „Gedėjimo maršas" atrodo lyg nujautimas didžiojo kareivos tragiškojo galo. Taigi, čia kompozitoriaus lektūros ir svajonių pergyvenimus sujungia revoliucijos generolo vaizdas, pagimdydamas idealą; bet jam susiformuoti turėjo reikšmės ir tie ankstybesnieji įspūdžiai ir pergyvenimų likučiai, kurie buvo nugrimzdę pasąmony, apie kurių buvimą autorius nė negalvojo, bet kurie lektūros, svajonių ir revoliucijos herojaus vaizdo buvo pažadinti, iškilo į sąmonę ir papildė sąmoninguosius pergyvenimus.

---

[1] Ten pat, 275 psl.

Kad įkvėpimas yra paruošiamas pasąmony, kartais apie tai autoriui nenusimanant ir sąmoningai nieko nesiekiant, tai liudija Goethes „Wertherio Kančių“ kilimas. — 23 metų Goethe praleido ketverius mėnesius Wetzlare. Ten jis buvo pamilęs jauną Charlottę Buff, kuri buvo susižadėjusi su diplomatu Kestneriu. Labai susižavėjęs mergina, bet netekęs vilties, Goethe pasitraukia, labai kenčia ir galvoja apie nusižudymą. Vieną dieną Kestnerio laiškas praneša Goethei, kad vienas jaunikaitis vardu Jeruzalem nusižudė Vetzlare dėl meilės sielvarto. Jis nusišovęs pistolietu, paskolintu Kestnerio, sėdėdamas prie darbo stalo. Goethe tą sceną įsivaizduoja su visu ryškumu. Jo sujaudintą vaizduotę ir širdį užplūsta visi buvusios meilės atsiminimai ir susigrupuoja apie šitą dramatišką nuotykį. „Šviesos srovė švystelėjo man, rašo Goethe, ir aš tuo pačiu momentu sukūriau „Wertherio“ planą“. Šitaip gimęs kūrinio idealas Goethei galėjo atrodyti netikėtas, bet nuošaliau stovįs aiškiai mato, kad jis buvo nesąmoningai paruoštas ankstybesniųjų pergyvenimų, kurių likučiai glūdėjo pasąmony ir kuriuos drauge su kitais senesniais pažadino ir sujungė vieno nelaimingo jaunuolio mirties žinia.

Dažnai įkvėpimo paruošimas būna pusiau sąmoningas. Mat, yra tam tikras pusiau sąmoningas, pusiau pasąmonio pasyvus brendimas, lyg pusiau nutirpimas. „Visi žino, sako H. Delacroix[1], tas būsenas, kada neturėdami įtemptos dvasios į siekiamą tikslą ir vis dėlto nebūdami visiškai išblaškyti kokio nors kito paglemžiančio dalyko, mes stebime kaprizus temos, kuri plėtojasi pusiau įtempime, kur vos tik jaučiame darbą vykstant. Visi žino, kad leidžiant tam nevalingam darbui vykti, mes vengiame apie jį galvoti ir taip pat vengiame per stiprių išsiblaškymų, kurie galėtų visa sugadyti. Mes užsilaikome savotiško nutirpimo, sustingimo būsenoj, kai idėja veikia pati iš savęs ir iš dalies prieš mūsų norą, o mūsų bendradarbiavimas pasitenkina ją užtikdamas ir priimdamas. Daugelio kuriančiųjų gyvenimas šitaip ir vyksta vedamosios idėjos autohipnotizacijoje, sąmoningam darbui nebelieka nieko, kaip skanduoti pasąmonio judesius.

Nors paruošimas paprastai vyksta anksčiau įkvėpimo, tačiau paruošimas nėra nustojęs reikšmės net atlikimo momente.

---

[1] H. Delacroix, Psychologie de l'art, 194 psl.

Kartais trys kūrybos proceso momentai taip aiškiai pasireiškia drauge, kad atrodo, lyg sutampa. Tai gana gerai pailiustruoja R. Wagnerio pasakojimas apie tai, kaip jis sukūrė „Tristano ir Izoldės“ vieną sceną. — Aistringai įsimylėjęs svetimą žmoną (Manthildą Wasendock), ir nenorėdamas negarbingai pulti į jos glėbį, kompozitorius Züriche pergyvena sunkią krizę. Meilės svajonių ir sielvarto kankinamas, jis labai laukia ir sulaukia Erardo pianiną. „Mano muzikalinį jutimą labai maloniai glostė naujasis piano ir, jį inauguruodamas improvizacija, aš visai natūraliai suradau „Tristano“ antrojo akto naktinės scenos švelniuosius akordus“, rašo Wagner. Kodėl čia technikiniai akordai tuoj išvirsta visos sielos galingu įkvėpimu ir drauge atlikimu? O gi dėl to, kad tam visam dirvą paruošė ankstybesni pergyvenimai (meilė). Įvairūs švelnūs vaizdai, liūdnos svajonės ir jausmai, kuriais gyveno autorius ir kurių nemaža buvo nugrimzdę į pasąmonį ir ten susigrupavę, švelnių akordų paliesti, staiga pabudo ir šiltai užplūdo sielą, lyg pati mylimosios ranka būtų juos iškėlusi į šviesą. Tai, kas tebebuvo gyvenama, susiliejo su tuo, kas buvo pergyventa, ir pagimdė įkvėpimo idealą, kuris tuoj tapo realizuotas. Taigi, čia tie trys kūrybos proceso momentai lyg sutampa, nors iš tikrųjų ir čia paruošimas yra pirmesnis — meilė poniai Wasendock buvo davusi įvairių pergyvenimų, kurių dalis buvo nuskendusi į pasąmonį. Čia taip pat glūdėjo ir ankstybesnių, realiai jaustų, ir knygose skaitytų, ir intuityviai pergyventų meilės emocijų ir vaizdų likučiai.

O šis ir anksčiau cituoti Beethoveno ir Goethės pavyzdžiai rodo, kokia didelė reikšmė kūrybos procese tenka pasąmoniui. Jis yra didysis arsenalas optinių ir akustinių vaizdų - vaidinių bei emocijų, kurie buvo kūrėjo patirti, bet paskui užmiršti. Visa, ką žmogus patyrė per visą gyvenimą, nuo pat pirmųjų kūdikystės miglotų įspūdžių ligi intensyviausių emocijų ir aiškiausių proto švystelėjimų, nedingsta be pėdsako, bet palieka atitinkančias gyvas „žymes“, kurios nuskęsta pasąmony. Čia ypač gerai išsilaiko vaikystės ir jaunystės įspūdžiai, vaizdai, emocijos, bet neišnyksta ir vėlybesni gyvenimo patyrimai ir vidaus pergyvenimai. Užmiršti, paskendę pasąmonio tamsoj ir nežinioj, jie nenustoja „gyventi“ neapčiuopiamu, nesukontroliuojamu, laisvu „gyvenimu“, kuris veikia sąmonę, stumia ją viena ar kita kryptimi, žiūrint, kas

žmogų stipriausiai yra paveikę ir kokios rūšies įspūdžiai yra kartojęsi sąmoningai.

Kada žmogus sako, kad tai toks jo skonis, kad šitas arba anas kūrinys jam patinka, nors ir nemoka paaiškinti kodėl, nors jo kaimynui tas pats dalykas daro visai kitokį įspūdį, tai reiškia, kad čia daug sveria ne tik įgimti linkimai, bet taip pat ir pasąmonis, kur yra susitelkę ankstybesnių svarstymų, ypač emocijų ir vaizdų likučiai. Jie taip pat veikia menininką; jam nieko nežinant, jį ypač stipriai nesąmoningai veikia tie dalykai, kurie charakteringi epochos ir tautos pasaulėjautai, kuri nepastebimais grūdeliais nuolat sėjo maždaug vienodos rūšies sėklą, lašino nepastebimai tos pačios spalvos lašelius. Per ilgą laiką jie taip paveikia ir „nuspalvina" kūrėjo psichiką, kad jis sukuria tokį kūrinį, kuris savo forma apreiškia tautos ir epochos stiliaus žymių, nors autorius sąmoningai to nesiekė, apie tai negalvojo. Kada autorius pasirodo su vienokiu ar kitokiu vaizdavimo būdu, kada jis pareiškia vienokios rūšies siužetų, spalvų ir jų derinių, garsų tonų ir jų akordų pamėgimą, tada taip pat greta įgimto individualaus palinkimo daug sveria jo auklėjimas, gyvenimo patyrimas, arba teisingiau visa gausybė ryškiau ar migločiau atjaustų pergyvenimų, kurie nuo pat kūdikystės yra susitelkę pasąmony. O šisai, su sąmoninguoju gyvenimu sudarydamas vieną sielą, veikia nejučiomis sąmonę, „tylomis diktuoja" jai savo pageidavimus. Pasąmonio tylaus neapčiuopiamo veikimo galia ypač aiškiai pasirodo tada, kada sąmonėj sušvinta įkvėpimo idealas, kuris, skaidriai, džiaugsmingai sudienojęs, lieka kūrybinio veiksmo impulsu ir kuris, lyg magnetas, traukia iš pasąmonio kitus gimininguis emocijos prikrautus vaizdus.

O tas idealo žavus patrauklumas ir naujumas tėra suprantamas tik aiškiai pripažinus pasąmonio „gyvenimą", kur paskendę įspūdžiai, vaizdai, emocijos nestovi sustingę, bet „juda", kinta, transformuojasi, naujai persigrupuoja, sueina į naujus santykius. Žinoma, pasąmonio dinamiškasis aktyvumas yra silpnesnis, negu sąmonės; tačiau jei prisiminsime, kad iš sąmonės gyvenimo į pasąmonį beveik nuolat nuskęsta „užmirštamieji" pergyvenimai ir taip pat beveik nuolat iš ten yra iškeliami į sąmonės šviesą, tai pasąmonio neapčiuopiama judesio būsena negalėsime abejoti. Šitos sąmonės patamsio dinamikos dėka vieni nuskendę įspūdžiai ir vaidiniai suartėja su kitais,

sueina į naujus santykius, į naujas kombinacijas, kurių sąmonės gyvenimas nebuvo davęs pergyventi, ir kada koks nors išvidinio ar išviršinio gyvenimo akstinas tuos, naujai pasąmony susiformavusius, senesnių pergyvenimų kompleksus galutinai sujungia ir iškelia į sąmonės šviesą, tada jie atrodo nepaprastai žavūs ir nuostabiai nauji, lyg neregėti, lyg kito pasaulio dovanos. Taigi, tas žavus, naujas, emocionalus, vieningas vaizdų kompleksas, kurį vadiname įkvėpimo idealu, yra susiformavęs pasąmonio neaiškiai judančios srovės dėka iš senų įspūdžių, vaidinių, pergyvenimų, kurie kitokiose kombinacijose yra įgavę naują prasmę. Tas naujos prasmės originalus, individualus suspindėjimas nauja forma, — suspindėjimas, kurį aiškiai išskaito intuicija ideale, sužavi kūrėją ir paskatina kurti.

Nors kiekvienas žmogus turi tokią proto ir valios neapčiuopiamą sielos „sritį“, kurią vadiname pasąmoniu, tačiau kūrėjų pasąmonio srovė atrodo ypač banguojanti ir palanki susidaryti naujiems kompleksams iš ankstybesniųjų pergyvenimų likučių. Taip reikia manyti todėl, nes menininke, kaip ir kiekvienoje gyvoje esybėje, veikia tikslingumo dėsnis. Kaip ir kiekviena būtybė, menininkas nesąmoningai ir sąmoningai stengiasi taip save tvarkyti, kad jis geriausiai galėtų vykdyti savo prigimties paskirtį. O jo paskirtis — kurti meniškuosius pavidalus, kurie realizuoja nesuinteresuotai, objektyviai pergyventas. žmogiškai vertingas idėjas. Bet tas idėjas menininkas semiasi iš santykių su gyvenimu ir pasauliu, — iš tų santykių, kurie, kaip įspūdžių, vaizdų, emocijų „šešėliai“, „klišės“, pėdsakai, palaidi nugrimsta į pasąmonį, o ten susiformuoja į naujus kompleksus. Kadangi menininko paskirtis šitų kompleksų yra reikalinga, tai jo psichinė prigimtis yra taip nukreipta, kad ne tik jis objektyvuotai pergyvena tikrovę, ne tik jaučia reikalą tai išreikšti medžiaginėje estetinėje formoje, bet taip pat ir pasąmonis yra judresnis ir lengviau užmezga naujus, vieningus, prasmingus kompleksus iš senųjų gausių likučių.

Kai vieną kitą kartą iš pasąmonio iškilęs idealas sužavėjo jauną menininką ir pasisekė jis realizuoti medžiagoje, tada visa jo prigimtis šita kryptimi dar labiau nusiteikia. Palinkimas kurti ilgainiui įgauna įpročio, net reikalo ir gyvenimo prasmės charakterį. Tai dar labiau išplėtoja ir sustiprina pasąmonio neapčiuopiamą srovę, kuri iš prigimties gelmių dar lengviau ima plukdyti susikristalizavusius naujus vaizdinius - emocionalinius

kompleksus į sąmonės šviesą. Tada užtenka tik mažos priežasties — saulėleidžio vaizdo, krintančių lapų sušlamėjimo, kelių akordų, moters šešėlio, draugo įspūdingai pasakytos minties arba vaizduotės valingų pastangų, — ir susikristalizavę, subrendę pasąmony kompleksai įsiveržia staiga į sąmonės „spindulius", o estetiškai sužavėtas kūrėjas pajunta beveik būtiną reikalą juos realizuoti medžiagoje.

Jei čia ką tik pabrėžėme nemažą pasąmonio svarbą kūrybos procese, tai dar nereiškia, kad jis būtų nulemiąs dailiojo meno kūrinio atsiradime. Kūrinio siužetui, temai, motyvui, kūrinio individualiniam ir epochiniam stiliui turi didesnės reikšmės tik tie pasąmonio reiškiniai, kurie geriausiai atitinka įgimtajai bendrajai kūrėjo sielos struktūrai ir charakteriui. Mat, meno kuriamąja priežastimi nėra kokia nors atskira žmogaus galia, bet visa psichofizinė žmogaus būtybė, ypač individualioji siela, veikianti intuityviai. Kad dailiojo meno kūryba yra sutelktinis sintetinis žygis, šiandien tuo, rodos, niekas neabejoja. Pav., P. Claudel[1], aiškiai pažymėjęs didelę emocijos svarbą poetinei kūrybai, šitą sintetinį aktą šitaip nusako: „Visos galios yra aukščiausioj budėjimo ir dėmesio būsenoj ir kiekviena jų pasiruošusi suteikti tai, ką ji gali ir kas reikalinga — atmintį, patyrimą, fantaziją, ištvermę, nepalaužiamą ir kartais herojišką drąsą, skonį, kuris tuoj sprendžia, kas yra priešinga arba ne mūsų dar miglotai intencijai, ypač intelektą, kuris žiūri, vertina, klausia, pataria, sulaiko, paskatina, atskiria, pasmerkia, sutelkia, išdailina ir visur skleidžia tvarką, šviesą ir proporciją". Nors čia P. Claudel kiek daugiau pabrėžia intelekto reikšmę, tačiau jis neužmiršta nei jausmo[2], nei valios, nei kitų galių. Iš tikro meno kūryboje veikia visas žmogus su pasąmonio ir sąmonės gyvenimu, o šiame svarbiausias vaidmuo tenka intuityviniam jausmui arba jausminei intuicijai. Kūryboj taip pat ir valios reikšmė yra didesnė, negu estetinėje kontempliacijoj, kurioj valia teturi mažiausia vietos. Kūryboj taip pat svarbus ir fizinis muskulų žmogus įrankiams valdyti ir medžiagos pasipriešinimui nugalėti. Tik sutelkęs visą save į žygį, menininkas gali sukurti dailų kūrinį, kuris ilgiems amžiams bus dvasinio peno šaltiniu kitiems.

---

1 P. Claudel, Positions et Propositions, I, 96 psl.

2 „Poezija negali egzistuoti be jausmo", sako P. Claudel (ten pat, 97 p.).

Iš to, kas anksčiau buvo pasakyta apie kūrėją ir kūrybą, matyti, kad menininkai iš esmės nesiskiria nuo paprasto žmogaus. Jie skiriasi tik aukštesniu kai kurių sugebėjimų laipsniu. Kad ir kaip įvairūs ir skirtingi bebūtų, jie visi pasižymi aukštesniu objektyvuojančios intuicijos laipsniu, spontaniškesne išraiška ir formų meile bei sugebėjimu jas kurti. Nežiūrint kuriam kūrėjų tipui bepriklausytų, genijai ar talentai bebūtų, menininkai visada pasilieka Dievo arba gamtos apdovanoti žmonės, kurie savo sugebėjimus išvysto savo darbu, pastangomis, ištverme. Kaip labiau apdovanoti, įkvėpimo momente veikdami nesąmoningai arba aukštesnių galių įtakoje, jie iš dalies yra „mūzų numylėtiniai“, lyg pranašai, o veikdami sąmoningai, su įrankiais rankoje, grumdamiesi su medžiaga, atlikdami sunkų darbą, jie iš dalies yra amatininkai, lyg paprasti darbininkai, kurie savo prakaitu uždirba duoną. Tai iš dalies mums padeda suprasti, kodėl vidurinių amžių didieji menininkai buvo kuklūs ir nesudarydavo atskirų korporacijų, o bendrai su savo srities amatininkais dalyvaudavo viename ceche. Tas faktas, kad kūrėjas nesiskiria iš esmės nuo žmogaus, kuris darbu uždirba pragyvenimą, turėtų paraginti kai kuriuos mūsų laikų menininkus užmiršti perdėtą individualizmą, maištavimą prieš visuomenę, neatsižvelgimą į jos šviesesnių atstovų nuomones ir pageidavimus. O iš kitos pusės, žinodama, kad meno kūryba yra žymiai subtilesnė už šiaip darbą, kad ji reikalauja specialių sugebėjimų ir kartais net specialių sąlygų ir aplinkybių, visuomenė menininkams turėtų pareikšti daugiau simpatijos, pasitikėjimo ir paramos, duodama jiems darbo.

IV. MENO IR LITERATŪROS KRITIKAI

1. Meno kritiko prigimtis. 2. Arčiau filosofų nei mokslininkų. 3. Kai kurie kritikų tipai. 4. Kritikų kultūra. 5. Pagundos ir klaidos.

Kritika visada buvo dailiojo meno ir literatūros palydovė. Senovėje ji buvo net vadovė rašytojams. Tik maištingieji romantikai pakirto teoretiko ir kritiko N. Boileau (1636-1711) autoritetą; tačiau tuo jie nepanaikino kritikos reikšmės, o tik ją sureliatyvino, suabejodami kritikų išmintimi. Tai suteikia paskatą ir čia klausti: kas yra meno bei literatūros kritikai, kokia jų prigimtis? Ar jie rašytojai, mokslininkai, ar filosofai?

Kad tie įvairūs kritikai yra meno vartotojai (skaitytojai, žiūrovai, klausytojai), dėl to tur būt niekas neabejoja. Juos net būtų galima pavadinti meno vartotojais specialistais, nes jie menais, dažniausiai kokio nors vieno meno šaka, domisi intensyviai ir gal būt sistemingai. Jie savo recenzijoms, straipsniams, studijoms ir stambioms knygoms medžiagos semiasi iš tos kultūrinės tikrovės, kurią sudaro muzika, teatras, dailė, dailioji literatūra ir rečiau architektūra. Kai dailininko ar rašytojo kūrybai įkvėpimo šaltiniu ir formų neaprėpiama sankrova yra regimoji žmogiškoji tikrovė, tai dailės ir literatūros kritikui tuo įkvėpimo šaltiniu yra dailininkų kūriniai ir rašytojų poezija, dramos, romanai, apysakos. Šitais kitų kūriniais kritikas gėrisi, džiaugiasi, jaudinasi, kartais pyksta ir net susikeikia, kai juose pastebi trūkumų bei silpnybių, kurie sudrumsčia jo grožinį pergyvenimą. Jis negali išlikti šaltas, nes tie svetimi meno ir literatūros kūriniai sudaro jo darbo lauką, nuo kurio pareina ir jo paties kūryba. Jis jaudinasi ir todėl, kad jis myli tuos meniškus pavidalus, intuityviai (savo įžvalga) suvokdamas jų prasmę bei jausdamas juose sušvintant grožio spindesį.

Kitaip tariant, dailiojo meno ir literatūros kritikas — labai panašus į rašytoją tuo, kad jis turi jautrią objektyvuojančią intuiciją (įžvalgą), kuri be svarstymų jam atskleidžia kūrinio arba kūrinių estetinę vertę. Suvokęs šią vertę originalioje kūrinio for-

moje, kritikas gėrisi ja estetiškai (nesuinteresuotai), nes myli ją kūrinio konkretybėje dėl jos pačios. Žvelgdamas į dailiojo meno ar literatūros kūrinį intuityviai sintetiškai, t.y. visomis pažinimo galiomis, nuspalvintomis jausmų bei vaizduotės asociacijų, kritikas tą kūrinį atgaivina savo sieloje, atkurdamas jį pagal autoriaus užbraižas ir šių sugestijas. Šita jautrios objektyvuojančios įžvalgos dovana kritikui padeda įsijausti į įvairios reikšmės garsų, spalvų derinius, įvairių personažų jausmus bei stovius, nors jie gerokai skirtųsi nuo paties kritiko psichikos bei jo anksčiau įsigytų patirčių. Šituo jis negali visai išvengti subjektyvumo, bet objektyvuojanti įžvalga jam padeda nejučiomis atitrūkti nuo savojo asmens bei įsigyventi į svetimą kūrinį. Nors jis negali visai užmiršti savęs, tačiau dar labiau jis negali atsidžiaugti stebimu meno kūriniu, nes jis toks naujas, niekur nesutiktas.

Šitaip kritikas savo veiklos momentais tampa dvilypis, kaip dvilypis būna rašytojas, kurdamas įvairius bei skirtingus savo romanų ir dramų veikėjus su jų išoriniais ir išvidiniais konfliktais. Šis sugebėjimas dvilypuotis ir maždaug objektyviai pažvelgti į svetimus kūrinius pastato meno ir literatūros kritikus į beveik vienodą plotmę su kitais meno kūrėjais, ypač su rašytojais. Tik susidvilypuodamas kaip rašytojas objektyvuojančios įžvalgos pagalba, kritikas sugeba įsijausti į svetimus kūrinius, juos suprasti, juos atgaivinti bei imtis vertinamosios analizės. Juo ši objektyvuojanti įžvalga yra jautresnė, gilesnė, platesnė, labiau iškultivuota, juo kritikas bus kūrybingesnis. Tuo tarpu objektyvuojančios intuicijos didesnė ar mažesnė stoka padaro kritiką siauresnį ir vienašališkesnį, arba tetinkamą tik tam tikro pobūdžio kūriniams.

Su objektyvuojančia įžvalga meno ir literatūros kritikas taip pat turi spontanišką išraišką. Tai reiškia, kad savo estetinių patirčių jis nepasilaiko sau, bet nori jomis pasidalyti su meno kūrinių autoriais ir su visais meno mėgėjais arba su visuomene. Tiesa, kad spontaniška išraiška arba noras pasisakyti nėra toks gaivališkas ir intensyvus kaip kartais rašytojuose, bet vis dėlto jis yra aukštesnio laipsnio negu eiliniuose meno mėgėjuose. Jeigu jis nejaustų noro pasidalyti savo patirtimis ir mintimis apie meno kūrinius, jis nerašytų savo kritikos straipsnių ir juo labiau recenzijų. Bet jis rašo ano vidaus polinkio skatinamas, kurį vadiname spontaniška išraiška, dar ir dėl to, kad nori pasitarnauti tiesai, gėriui ir grožiui, arba savo tautos kultūrai. Todėl tikras kritikas negali nerašyti ir nekalbėti, kaip negali nekurti nė tikras poetas, kom-

pozitorius, dailininkas, nors jo kaimynai iš „tokių nepelningų" darbų šaipytųsi.

Nors objektyvuojančia įžvalga ir spontaniška išraiška kritikas būna panašus į rašytoją, tačiau jis rašo kitaip negu rašytojas. Kai šis kuria konkrečias formas, — vaizdus, pavidalus, personažus, jų tarpusavio santykius, jų jausmus ir aplinką, — t.y. kuria konkretizuodamas ir detalizuodamas, tai meno ir literatūros kritikas eina priešinga kryptimi: jis analizuoja, schematizuoja, apibendrina, kurdamas abstraktines formas sąvokų, sprendimų, samprotavimų, aptarimų pavidalais. Tiesa, kad kartais rašytojas, ypač poetas, nukrypsta taip pat į abstrakčias formas, tačiau tuo jis nutolsta nuo kūrėjo normalaus metodo. Rašytojo kuriamos formos būna daugiau ar mažiau konkrečios, įtaigios, žadinančios jausmus ir vaizduotę. Šitokių formų literatūros kritikas nesugeba sukurti, arba jos jam nereikalingos kaip kritikui. Kadangi kritikas savo specialių formų neturi, jis nuo konkrečių meniškų pavidalų eina į abstrakčias formas. Iš rašytojų ir kitų meno kūrėjų konkrečių pasiūlų, kritikas padaro logines išvadas ir vertės sprendimus. Todėl Ant. Jasmantas-Maceina ir sako: „Kritika pratęsia kūrinį į sąvokinę plotmę" [1].

Siekdamas bendrybių, išreiškiamų sąvokomis, literatūros ir meno kritikas tolsta nuo rašytojo, bet artėja prie mokslininko ir filosofo, kurie taip pat siekia bendrybių, jas išreikšdami bei formuluodami abstrakčiai loginiais sprendimais, jais pagrįstomis išvadomis bei tezėmis.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad kritikas panašus į mokslininką, nes meno kūrinio sužadintą patirtį jis analizuoja, stengdamasis suvokti, kiek ji teisinga, kiek ji atitinka kūrinio vidiniams duomenims. Kitaip sakant, jis savo sintetinės įžvalgos duomenis stengiasi patikrinti — pagrįsti, arba atmesti rastais daliniais kūrinio duomenimis, kurių vieni atrodo svarbūs, o kiti beveik nereikšmingi. Kaip istorikas arba sociologas kritikas stengiasi suprasti, ko autorius siekė savo kūriniu, t.y. maždaug koks buvo jo šio ar kito kūrinio sumanytas tikslas (tai ypač svarbu recenzijose), kas jame yra originalu, kaip jis šito tikslo siekė, kas jam pavyko ir kas gal būt jį nukreipė kitur. Mat, reikia atsiminti, kad rašytojai ir kitokie menininkai kuria emocijų ir pasąmonio veikiami, o šie

---

[1] Antanas JASMANTAS-MACEINA, *Literatūrinės kritikos prasmė*, žr. *Aidai*, 1951 m. 3 nr., 123 psl.

padiktuoja autoriams skirtingų arba net priešingų sudedamųjų (dalinių) meniškų faktų negu buvo galvota racionaliai prieš kūrybos procesą. Šitaip atsitinka tada, kai kūrinys būna ištysęs laike (sakysime, romanas, drama, filmas) ir kurtas per ilgesnį laiką ir dar gal su pertraukomis (pavyzdžiui, B. Sruogos *Kazimieras Sapiega*).

Stengdamasis susekti autoriaus tikslą ir parodyti jo darbo vaisius, literatūros kritikas gretina to paties kūrinio duomenis vienus su kitais minties, emocijų, vaizdų įtaigos ir kitais atžvilgiais. Viso kūrinio prasmei ir jo dalinių faktų reikšmei geriau atskleisti kritikas dar žvelgia į paties kūrėjo gyvenimą, kiek šis prieinamas. Jam taip pat rūpi svarbios vyraujančios laiko idėjos ir prabėgančios dienos mados, pirmtakų įtakos ir epigonų sekimai. Tai ypač svarbu, kai kritikas vertina vieno autoriaus visą kūrybą, arba tam tikrą kūrybinę srovę.

Taigi plataus masto kritikas nepasitenkina savo įžvalgos įspūdžiais ir keliais turimo kūrinio daliniais duomenimis: jis ieško psichologinių, sociologinių, istorinių, idėjinių priežasčių, paskatų, įtakų, aplinkybių, kurios galėjo paveikti arba yra paveikusios autorių ir jo kūrybą, kas turėjo didesnės ar mažesnės reikšmės jo idėjoms bei įvaizdžiams, jo nuotaikoms, vaizdavimo būdui ir jo technikos savitumams. Šitokių duomenų surinkimu, jų analize, jų sistematizavimu ir savo minčių proziniu dėstymu kritikas panašus į mokslininką, labiau į dvasinių mokslų atstovą negu į botaniką, arba anatomą. Tačiau jo darbo metodas ir jo darbo galutinė forma — protautinė proza — kritiko nepadaro mokslininku.

Tiesa, buvo net toks laikas (pozityvistų ir scientistų epocha XIX amž. antrojoje pusėje), kai buvo norėta literatūros ir meno kritiką padaryti mokslu, o jos kūrėjus — mokslininkais, lyg savotiškais botanikais. Šitokios krypties ryškiausius ir labiausiai imponuojančius vaisius yra pasiekęs prancūzų Hypolite Taine (1828-1893). Jo didelio užmojo rezultatai buvo keturių tomų *Anglų literatūros istorija* (1863) ir dviejų tomų *Meno filosofija* (1865-1869). Tačiau nei H. Taine'ui nei smulkesniems jo sekėjams iš dailiojo meno ir literatūros kritikos nepavyko sukurti mokslo.

Pirmiausia čia suminėtais veikalais H. Taine įrodė, kad jo metodas labiau tinka tirti meninei bei literatūrinei praeičiai, nes tik apie prabėgusį laiką galima pririnkti stambesnių ir smulkesnių duomenų, kurie įtakojo autorius ir jų kūrinius. Tuo tarpu kritikams įdomesni dabarties meniniai faktai negu praeitis. Pavyzdžiui,

toks A. Jasmantas-Maceina, rašydamas apie literatūrinės kritikos prasmę, praeities net neprisimena. Jo visa kritikos prasmė dabartyje, išreikšta šitokiu vaizdingu posakiu: „Kritika eina šauklio pareigas literatūros rūmuose“ [2]. Antra, H. Taine pozityvistinės kritikos yda buvo per didelis pabrėžimas aplinkos arba tos moralinės temperatūros, kurioje gyveno autoriai, formuodami savo kūrinius; tuo tarpu kritikai ir visuomenei už aplinkybes svarbiau patys kūriniai ir jų žmogiškoji bei estetinė vertė. Trečia pozityvistinės, tariamai mokslinės kritikos silpnybė yra ta, kad tie trys veiksniai kaip rasė, aplinka ir istorinis momentas, kurie veikia kūrėjų talento vyraujančią galią, yra filosofo Taine'o paimti iš šalies deterministiniai principai. Tai deterministinės pasaulėžiūros pradai, taikomi literatūrai ir menui. Apie šią H. Taine'o teorijos savybę prancūzų kritikas Victor Giraud sako: „Taine'o kritikinės teorijos mažiausiai turi bent tą ydą, kad jos yra atremtos į griežčiausį, absoliučiausį determinizmą [...] Tuo tarpu determinizmas yra hipotezė ir tai tokia hipotezė, kurią šiuolaikinis mokslas ir dabartinė filosofija sutartinai atmeta“ [3].

Kad meno ir literatūros kūrinių vertei nustatyti neužtenka nė deterministinės pasaulėžiūros pradų, matyt, nujautė ir pats Taine, nes savo *Meno filosofijoje* kalba apie idealą mene. Tuo tarpu idealo sąvoka nėra mokslinio tyrinėjimo, o filosofinio mąstymo savybė. Taigi kritikas Taine, kuris gal labiau negu kiti stengėsi sukurti meno ir literatūros mokslinę kritiką, galų gale lyg slėpdamasis turėjo griebtis pasaulėžiūros su filosofiniu mąstymu. Todėl V. Giraud ir teigia, kad, nepamirštant visų H. Taine'o gerų savybių, jis „pirma viso kito yra filosofas; jis juo yra ir juo nori būti“ [4].

Kad k r i t i k a i s t o v i a r č i a u f i l o s o f ų i r kad šie geriau pasitarnauja literatūrai negu mokslininkai, gali paliudyti lietuviškų „žemininkų“ srovės susidarymas. Jos idėjiniu kūrėju buvo jaunas filosofas dr. Juozas Girnius. Žvelgdamas į savo kartos penkis lyrikus, jis rado jų poezijoje kai kurių panašių bruožų, kurie susibėga į žmogaus prasmės žemėje problemą. Apsvarstydamas tuos bruožus savo filosofiniame įvade į *Žemės* antologiją

---

[2] Ten pat, 124 psl.

[3] Victor GIRAUD, *La Critique littéraire*, Paris 1945, 27 ir sek. psl.

[4] Ten pat, 25 psl.

J. Girnius ir „pagimdė“ naują poetinę srovę[5]. Tiesa, po labai plačiu „žmogaus prasmės žemėje“ vardikliu būtų galėję tilpti ne tik penki, bet ir daugiau lietuvių poetų juo labiau, kad „tolimesnė augimo raida antologijos dalyvių kūrybos ne tik nesuartino, bet kartais dar daugiau juos išskyrė“, kaip teisingai yra pastebėjusi kritikė dr. Viktorija Skrupskelytė[6].

Ne tik H. Taine'o ir J. Girniaus atvejai, bet ir filosofo bei poeto A. Jasmanto (A. Maceinos) įsitikinimas nuveda beveik į tas pačias išvadas: literatūros „kritikas savo esmėje visados yra literatūros ir meno filosofas“, rašo A. Jasmantas[7]. Ir iš tikrųjų su dailiojo meno ir literatūros kūriniais bei jų autoriais kritikas elgiasi panašiai kaip filosofas su pasauliu ir žmonių likimu tikrovėje. Kaip filosofui intelektualinė įžvalga, pasaulėžiūriniai principai ir filosofinis mąstymas turi lemiamos reikšmės svarstymuose apie būtybes ir būtį, šitaip arba panašiai kritikui, atskleidžiant kūrinių esmę, prasmę ir vertę lemiamos reikšmės turi tiesioginės sintetinės (kitaip estetinės) įžvalgos duomenys ir pasaulėžiūriniai-filosofiniai principai, kurie kritiko sąžinei padeda nuspręsti estetinių faktų vertę. Tai atsitinka ne iš karto. Kaip jau sakyta, savo įžvalgų duomenis kritikas tikrina kūrinių analize, šiuos duomenis papildydamas pagelbiniais (psichologijos, sociologijos ...) faktais iš šalies, kol pagaliau nusprendžia apie kūrinio (arba kūrinių) estetinę, moralinę, religinę, visuomeninę ir kitokią vertę pagal tą vertybių skalę, kokią jis turi susidaręs savo sieloje. Kitaip tariant, turėdamas maždaug visus faktus, kritikas pradeda interpretuoti kūrinį (ar kūrinius) savo pasaulėžiūrinių-filosofinių principų šviesoje, kol nusprendžia kūrinio (ar kūrinių) vertę, stengdamasis atskleisti to ar kito autoriaus kūrybinį veidą.

Kai kam gali atrodyti, kad šitaip kritikas sauvaliauja, nes savo sprendimuose neduoda lemiamos reikšmės faktams, sutiktiems kūrininyje (ar kūriniuose). Iš tikrųjų čia savivalės nėra, nes ne faktai pasako kūrinio vertę, bet estetinė įžvalga ir pasaulėžiūriniai-filosofiniai principai. Sakysime, jei būtų surasta net tūkstantis faktų liudijančių, kad visi šių romanų autoriai turi pornografinių

---

[5] Juozas GIRNIUS, *Žmogaus prasmės žemėje poezija* rinkinyje *Žemė*, Los Angeles 1951, Lietuvių Dienų leidinys, 5-65 psl.

[6] Viktorija SKRUPSKELYTĖ, *Egzodo poezijos šuoliai* rinkinyje *Lietuvių poezija išeivijoje 1945-1971* (red. K. Bradūnas), Chicaga 1971, 7-46 psl.

[7] A. JASMANTAS-MACEINA, *Literatūrinės kritikos prasmė*, žr. *Aidai*, 1951 m. 3 nr., 123 psl.

pomėgių, iš to nebūtų galima išvesti, kad literatūrinis kūrinių grožis pareina nuo pornografijos. Viena, tūkstantis, dar ne visi romanai; antra, vertybinius-kokybinius sprendimus lemia ne faktų skaičius (kiekybė), bet jų kokybė. Ir jeigu pasirodytų, kad tarp to tūkstančio romanų atsirastų vienas, kuriame nėra pataikavimo gašlingai (žemesnei) biologinei žmonių prigimčiai, bet jame atsiskleidžia taurusis žmogiškumas su viena antra visažmogiškų vertybių mįslinga šviesele, šis vienas kūrinys būtų kritikui įdomesnis ir morališkai vertingesnis už aną tūkstantį epigoniškųjų.

Sutraukiant viską, kas buvo pasakyta apie meno ir literatūros kritiko prigimtį bei jo darbą, būtų galima tarti: susitikus su dailiojo meno, arba literatūros kūriniu, sintetinė įžvalga (intuicija) pasako kritikui, kas yra kūrinys: kas jame autentiška, arba kas melaginga, išgalvota, spontaniška; jei atrodo, kad teigiamybės persveria, kritikas nori, arba tiesiog užsidega jas paskelbti visuomenei, kad patarnautų tiesai, gėriui ir grožiui, kad prisidėtų prie savo tautiečių kultūros praturtinimo; svarstydamas savo įžvalgos duomenis ir juos tikrindamas išvidiniais kūrinio faktais, jis dar pasitelkia mokslinę pagalbą iš šalies ir, pagaliau, turėdamas visus duomenis, kritikas juos nušviečia savo pasaulėžiūrinių-filosofinių principų šviesa, kad šitaip galutinai paaiškėtų kūrinio estetinė, idėjinė, moralinė ir kitokia vertė bei prasmė. Tiesioginė įžvalga ir kūrinio analizė neleidžia kritikui nutolti į šalį nuo vertinamojo objekto, o protinė šviesa su pasaulėžiūrinių principų pagalba atskleidžia jo vertybes. Šį savo mintijimo procesą kritikas išdėsto raštu. Tai jo kūrinys straipsnio, didesnės studijos ar knygos pavidalu.

Iš čia atliktų svarstymų peršasi išvada, kad meno ir literatūros kritikas yra rašytojas, kuris, remdamasis kitų kūriniais, stengiasi atskleisti jų prasmę savu rašytiniu kūriniu. Kad šis nėra mokslo darbas, bet interpretacinė kūryba, niekas geriau neliudija kaip kritikų nevienodos išvados apie tuos pačius meno ir literatūros kūrinius bei jų autorius. Ta skirtinga interpretacija, tiesa, pareina ne tik nuo kritikų, bet ir nuo pačių kūrinių, nes jų organinė vienybė yra sukurta iš įvairių elementų. Todėl bet koks meno vertintojas, taigi ir kritikas gali pažvelgti į kūrinį iš skirtingo regėjimo taško ir nevienodai suprasti kai kuriuos jo elementus.

Kad vienas ir tas pats didelis kūrinys gali būti suprastas ir interpretuotas skirtingai, gali paliudyti F. Dostojevskio *Nusikal-*

timas ir bausmė. Vienaip žiūrint, šis romanas gali atrodyti kaip antžmogio idėjos žlugimas, antraip jis gali būti suprastas kaip idėjinė-dvasinė nuodėmė tarp kitų nusikaltimų, trečiaip šis Dostojevskio šedevras gali būti aiškinamas ir kaip krikščioniškos aukos prasmė. Turint ne tokius didelius kūrinius kaip čia suminėtas, labiau matyti, kad interpretaciniai skirtumai pareina nuo kritikų prigimties, jų pasaulėjautos bei asmeninės kultūrinės patirties.

Pirmiausia skirtingų interpretacijų šaknys būna pasislėpusios nevienodose kritikų psichinėse struktūrose. Iš čia kritikų tipai. Sakysime tas asmuo, kurio psichėje giliau atsiliepia regėjimo įspūdžiai, netaps muzikiniu kritiku, kuriam svarbiausia klausos-girdėjimo juslė. Taigi optinio tipo asmuo greičiau bus dailės kritikas. Labiau negu elementarios juslės kritikams didesnės reikšmės turi gilesnis psichinis gyvenimas, kuriam atstovauja intelektas, vaizduotė, jausmai. Tai ryškiau matyti dailiosios literatūros kritikuose.

Tarp intelektualinio tipo asmenų galima sutikti dvejopą kritiką. Vienas jų — tvarkos intelektualas. Kadangi protas siekia aiškumo ir jį randa tvarkoje, tai toks kritikas kaip Adomas Jakštas-Dambrauskas (1860-1938) labiau vertins darnios logiškos kompozicijos romaną ar dramą su nesudėtinga intryga, su ryškiais personažais (daugiau tipais), gyvenančiais ne tiek miglotomis nuotaikomis, kiek giliais jausmais ir aiškiais tikslais. Kitaip tariant, tokio intelektualinio tipo kritikui bus labiau prie širdies klasikų bei realistų kūryba, kur daugiau aiškumo, paprastumo, darnos, aiškios kompozicinės vienybės, taisyklingumo.

Tačiau antro intelektualinio tipo kritikas, kuris labiau linkęs į esmę negu į tvarką, iš įžvalgos duomenų stengiasi išlukštenti idėjas, atskleisti problemas, parodyti jų gelmę ir svarbą. Jis mažai domėsis kūrinio formos ypatybėmis bei jų atskleidžiamo gyvenimo įvairumu, nepastebės, arba atleis autoriui, jeigu jo romanas būtų be didelės įtaigios jėgos, kad tik jame būtų idėjų ir problemų, kuriomis kritikas galėtų pasigėrėti, atskleisdamas jų prasmę. Intelektinio tipo kritikai, visumos vertintojai arba analizuotojai, labiau pasitiki iš kūrinio faktų besiperšančiomis išvadomis negu estetinės įžvalgos duomenimis. Jie dažnai būna nepalankūs impresionistinio meno ir literatūros kūrėjams, bet už tai jie žavisi minties rašytojais: Calderono, Schillerio, J. Baltrušaičio, V. Mykolaičio-Putino, B. Brazdžionio kūryba.

Tuo tarpu svajotojo prigimties kritikas nelabai vertins čia suminėtus, bet jam patiks Paul Verlaine, Jonas Aistis, Henrikas Radauskas, Antanas Vaičiulaitis, migloti simbolistai ir svajingieji romantikai, nes tokio kritiko įžvalgoje intelektas neiškyla taip, kad dominuotų kitas psichines galias. Tokio kritiko estetinėje įžvalgoje daugiau reikšmės turi neapibrėžti jausmai, miglotos nuotaikos, judrūs vaizdai, susipynę su asocijacijomis iš jo paties asmeninio gyvenimo, iš skaitybų bei kitų meno kūrinių stebėjimo. Pavyzdžiui, kai M. K. Čiurlionio tapyboje intelektinis kritikas pirmiausia ieškos prasmės, tai svajotojas tuoj susidomės paveikslų nuotaika, jų savotiška mistika, kad pats pasvajotų. Jam kritiško straipsnio rašymas pirmiausia yra sukeltų svajonių išliejimas popieriuje, kad per jo tarpininkavimą skaitytojuose atsirastų noras su šituo kūriniu susipažinti ir pasvajoti. Šitokio tipo kritikas nelinkęs į nuoseklias ir griežtas išvadas, nes jo skaitomi ar matomi kūriniai taip pat tarnauja jo paties vidaus neapibrėžtam gyvenimui atskleisti. Kritikas svajotojas yra subjektyvesnis už kitus ir gal todėl stovi arčiau prie tikrųjų meno kūrėjų.

Demoniškojo tipo kritikas judresnis už svajotoją, nes jo prigimtyje beveik nuolat grumiasi aistros su valia. Jo estetinė įžvalga nepasižymi giedra nė pusiausvyra: jai nuolat graso pavojus pereiti į veiksmą bei kovą, supainiojant estetinį pažinimo džiaugsmą su neramiu gyvenimu. Todėl demoniškojo tipo kritikas permažai kreipia dėmesio į formalines kūrinio ypatybes. Pirmiausia jis instinktyviai ieško jausmų, aistrų ir judesio prasiveržimų. Todėl šitokį kritiką žavi kontrastai, neramus paveikslų koloritas, muzikos audringi akordai su disonansais, dramatinių personažų aistros ir jų veiksmingi konfliktai. Jis savo kritikos straipsniuose iškelia ne tiek idėjines problemas, kiek veikėjų ir jų meninių kūrėjų komplikuotus vidaus konfliktus. Demoniškojo tipo kritikai dažniausiai būna aistringi, griežti, kartais per griežti ir egzaltuoti. Jų argumentacijoje ir išvadose būtų galima rasti ir nenuoseklumų. Šito iliustracijai būtų galima prisiminti Balį Sruogą (1896-1947), kuris, slapyvardžiu prisidengęs, vieną antrą kartą yra kritikavęs savo paties kūrybą.

Skirtingų kritikų būtų galima surasti tiek, kiek pasitaiko žmogiškų psichinių tipų. Reiktų tik pridurti, kad jų straipsniai bus įdomesni ir turtingesni, juo per juos prabils žymesnė asmenybė. Tačiau, jei tokia reikšminga yra kritiko asmenybė, byla klausimas, ar kritiku negalėtų būti rašytojas, arba kitoks meno kūrėjas, nes

juk jų asmenybės neatrodo eilinės. — Klausimą sprendžiant teoriškai, aišku, kad kiekvienas kūrėjas galėtų būti kritikas, ypač toje srityje, kuri jam artimiausia, kurioje jis pats kuria; tačiau gyvenimo praktikoje dažnai atsitinka kitaip. Tiesa, filosofas ir pedagogas Stasys Šalkauskis (1886-1941) buvo įsitikinęs, kad kiekvienas kritikas turėtų praktikuoti bent vieną meną. Šitaip savo teorines žinias apie meno esmę, kūrybos procesą, menišką techniką jis galėtų ir turėtų papildyti praktiškai — sava menine kūryba, kad geriau atjaustų ir suprastų svetimus kūrinius bei jų autorius, veikdamas kaip kritikas.

Be vokiečių, kurie yra turėję žymų kritiką ir dramų rašytoją G. E. Lessingą (1729-1781), St. Šalkauskio sąlygoms kritikui galėtų labiau pritapti lietuvių literatūros istorikai. Jie gerai žino, kad daugelis lietuvių rašytojų buvo arba yra taip pat kritikai. Antai, rašytojai V. Kudirka, A. Jakštas, J. Vaižgantas, L. Gira, B. Sruoga, V. Mykolaitis-Putinas, F. Kirša, B. Brazdžionis, A. Vaičiulaitis, A. Nyka-Niliūnas, J. Blekaitis buvo arba yra didesni ar mažesni kritikai. Tačiau šis nemažas lietuvių rašytojų skaičius dar neįrodo, kad visi rašytojai galėtų būti veikliais kritikais. Kodėl?

Viena priežastis, tiesa, paviršutinė, kuri trukdo rašytojams tapti kritikais, yra rašto žmonių profesinis solidarumas. Vienos ir tos pačios kultūrinės srities bičiuliui esą nedera viešai rašyti apie savo profesijos draugą, nes juk kritikai neišvengia nesusipratimų ir klaidų, nemalonių paliestiesiems. Antra priežastis, išvidinė — meno kūrėjų ir kritikų formų prieštaringumas. Rašytojų ir kitų meno kūrėjų psichinė veikla yra nukreipta į daiktinių individualių formų sukūrimą. Taigi intuicijos ir vaizduotės pagalba jie yra įpratę į konkretų galvojimą. Tuo tarpu kritiko straipsnių forma yra visada abstrakti — protautinė proza, — taigi prieštaraujanti meno kūrėjų polinkiams ir įpročiams. Imtis abstrakčios formos rašytojams ir kitiems meno kūrėjams reiškia beveik paneigti savąją ypatybę (sugebėjimą kurti individualias konkrečias formas), kokią Dievas ir gamta suteikia labai retai.

Sugebėjimas kurti prieštaraujančias formas (konkrečias ir abstrakčias), t.y. būti dailiuoju rašytoju ir drauge kritiku tegali tik reti, plataus psichinio polinkių rato ir aukštos intelektualinės kultūros asmens. Todėl nenuostabu, kad lyrikė Salomėja Bačinskaitė-Nėris (1904-1945) per visą savo gyvenimą nėra parašiusi nė vieno kritikos straipsnio. Tuo tarpu jos amžininkai Juozas Ke-

liuotis ir Kostas Korsakas buvo žymūs ir įtakingi kritikai nepriklausomos Lietuvos laiku, nes jiedu rašytojų polinkius savyje buvo atsvėrę aukšta intelektualine ir visuomenine kultūra. Tiesa, ir jų kaip rašytojų-kūrėjų polinkiai nebuvo tokie ekskliuzyvūs, kad būtų pasirodę visai priešingi kritikų pusiau filosofinei (abstrakčiai) formai.

Svarstant rašytojų ir kitų meno kūrėjų tinkamumą kritikai, reikia prisiminti vieną priekaištą, kokį dailininkams yra iškėlęs vokiečių meno filosofas Ernst Meumann (1862-1915). Jis dailininkams prikiša siaurumą, nes jie dažnai nesugeba pažvelgti į svetimą kūrinį visumos žvilgsniu, o daugiausia dėmesio skiria dailės technikai, žiūrėdami meistriško, arba nemeistriško priemonių pavartojimo. Šis priekaištas atrodo ypač pagrįstas, prisiminus dailininkų kritiškus straipsnius apie savo kolegas nepriklausomoje Lietuvoje. Tai būdavo arba plačios ekskursijos į meno istoriją, arba pastabos apie recenzuojamo tapytojo techniką, lyg paveikslas tiek ir tereikštų. Gerai mokėdami ir suprasdami savo srities meno techniką, dailininkai savo kolegos paveiksle pirmiausia pastebi visą „virtuvės" nuogybę, todėl, imdamiesi jo vertinimo, jie pirmiausia kalba ir rašo apie technikines priemones, kokias ir kaip pavartojo jų kolega. Tačiau jų išaiškinimas toli gražu nepakankamas kūriniui atjausti ir suprasti. Juk ir su vidutine technika galima sukurti didelį kūrinį.

Nors įvairios priežastys trukdo meno kūrėjams tapti kritikais, tačiau atrodo, kad mažiausiai tų kliūčių sutinka rašytojai. Ir patys dailininkai ir muzikai yra pripažinę, kad jų kūrinius geriausiai supranta ir kritiškai įvertina rašytojai. Šitaip atsitinka todėl, kad rašytojai lengviau už kitus menininkus valdo mintį ir žodį, kurie privalomi kritikui, o antra, — ir tai svarbiausia, — pats rašytojo pašaukimas reikalauja plataus žvilgsnio ir intelektualinės kultūros, nors tai nereiškia, kad visi rašytojai turėtų būti profesoriai. Nepabrėždamas rašytojo, E. Meumann mano, kad geriausias meno kritikas yra tas meno mėgėjas, kuris turi plačią estetinę ir gilią intelektualinę kultūrą.

Taigi, atrodo teisinga manyti, kad visiems kritikams, nežiūrint jų individualių polinkių, yra *būtina galimai platesnė ir gilesnė kultūra* — estetinė, intelektualinė ir dorovinė kultūra.

Estetinė kultūra tobulina skonį, suteikdama jautrumo este-

tinei įžvalgai. Šitai kritikas įsigyja, skaitydamas įvairių krypčių ir žanrų dailiosios literatūros knygas, lankydamas muziejus, parodas, koncertus, teatro spektaklius. Tai reikalinga ne tam, kad kritikas taptų įvairių menų žinovu, bet kad viena meno rūšis papildo kitas, o įvairių dailiųjų kūrinių pažinimas praplečia intelektualinį akiratį, suteikdamas naujų įspūdžių bei minčių ir tuo pačiu pajautrindamas ir sustiprindamas jo meilę estetinėms formoms. Prie įvairių sąlyčių su nevienodais meno kūriniais dar prisideda gamta. Jos turtuose (įvairiuose gamtovaizdžiuose) kritikas patiria tokių estetinių pergyvenimų, kokių jam nepajėgia suteikti joks menas.

Su estetine kultūra drauge eina protinė arba pažintinė kultūra, nes kritikui reikia turėti įvairių žinių iš tų mokslo sričių, kurios svarsto žmogaus ir kūrėjo problemas. Todėl jam svarbios psichologija, etika ir sociologija, kultūros ir meno filosofijos bei jų istorijos. Žinoma, jį ypač traukia veikalai to meno ar literatūros, kur būsimasis kritikas nujaučia savo pašaukimą. Kaip jis su paminėtų mokslų problemomis susipažins, arba jas studijuos, tai jau jo asmeninio vidaus balso reikalas.

Bet svarbu, kad tarp savo įvairių studijų jis neužmirštų visai politikos, kuri tvarko viešąjį žmonių gyvenimą: dažnai atiduodamas pirmenybę menams ir dailiajai literatūrai, jis vis dėlto neturi apleisti kasdienio gyvenimo. Kritikas taip pat turi būti atviras filosofijai ir religijai, ypač gerai pažinti ir, jei gali, praktikuoti krikščionių religiją, kuri padeda giliau pergyventi žmogaus mįslę bei susidaryti vertybių skalę, kad kritikas nesusikurtų stabų. Bet tai jau įeina į dorovinę kultūrą, kurioje etikos žinojimo nebeužtenka.

Dorovinėje kultūroje kritiko sąžinės jautrumas stovi pirmoje vietoje. Jis kritikui nemažiau svarbus už įgimtos objektyvuojančios įžvalgos jautrumą. Ši pirmiausia susiduria su kokio nors meno ar literatūros kūriniais, negyvais objektais, o sąžinė susisiekia su šių kūrėjais, t.y. su žmonėmis, kurie šalia savo talento bei kūrybinio veiklumo gali turėti įvairių trūkumų bei ydų, taigi gali būti žemės vargo vienkartiniai broliai. Krikščioniškoji etika įpareigoja juos mylėti ir gerbti jų žmogišką taurumą, nes jie Dieviškojo Kūrėjo netobuli atvaizdai. Todėl kritikas ir turi žiūrėti, kad, kalbėdamas apie kūrinius, neužgautų jų autorių, žinoma, kai jie dar gyvi. Nors su mirusiais autoriais jis žymiai laisvesnis; tačiau ir šiais atvejais jis turi būti santūrus, bet neprasižengti tiesai.

Kritikas turi būti santūrus savo sprendimais ir žodžiais, nes jis yra visų grožį ir meną mylinčių žmonių draugas. Būdamas mažesnis kūrėjas tarp didžiųjų, jis yra šių pastarųjų visuomeninis šauklys. Jis ypatingai draugiškas, žinoma, nenusidėdamas tiesai, pasirodo jauniems, tebebręstantiems talentams. Todėl A. Jasmantas-Maceina vaizdingai yra pasakęs: „Praregėjusi talento ar genijaus kibirkštį, kritika ją turi įpūsti iki gaisro“ [8].

Tiek jaunam kūrėjui padėdamas įsiliepsnoti, tiek subrendusio talento kūryboje atskleisdamas jos grožį, jos prasmę ir originalumą, kritikas tarnauja tiesai, gėriui ir grožiui, mylėdamas žmogų. Jo idealas yra ne vien grožis, bet tiesos, gėrio ir grožio trijulė, nes vienas grožis, kaip iš dalies formalinė vertybė, paliktas vienas, nebeturi į ką atsiremti, išskyrus tuštumą arba niekà. Todėl, tarnaudamas grožiui, kritikas taip pat yra tiesos ir gėrio tarnas, nes visos žmogiškai vertingos idėjos arba žmogiškos vertybės, realizuojamos įvairiuose menuose, susibėga į aną idealų trijulę.

Kritikas yra ne tik jų tarnas, bet ir kovotojas, šių idealų gynėjas. Šiuo atžvilgiu „socialistinio realizmo“ šalininkams reikia pripažinti nuopelną, kai jie literatūros ir meno kritikuose mato kovotojus, nors ir iškreipdami jų idealus. Iš tikrųjų kritikas yra ne klasių kovos dalyvis dėl komunistų partijos interesų, bet gynėjas tiesos, gėrio ir grožio idealų, kurie vainikuoja visas žmogiškas vertybes. Dėl jų reikia leistinomis priemonėmis kovoti visur, nes jas pažeidžia ne tik sindikatai, klasės, partijos, valstybės, bet taip pat pavieniai asmens. Kritikas tą kovą veda savo kūrybinėje srityje garbingai, atvirai, drąsiai, bet santūriai arba nuolankiai, kad nepažeistų pagarbos žmogaus taurumui: jis žino, kad jo vieši žodžiai apie meno ir dailiosios literatūros kūrinius pasiekia jų autorius iki pačios širdies.

Šitame sunkiame tarnybos ir kovos kelyje kritikas susitinka su trimis stipriomis pagundomis, kurios glūdi jame pačiame — slaptumu, tariama išmintimi ir neigimu. Nevienam literatūros ar meno kritikui atvira kova atrodo per sunki; todėl jis mieliau norėtų pasislėpti po slapyvardžio lapu. Bet gi rašyti apie kitą asmenį ir jo kūrybinius darbus, bailiai pasislėpus, yra negarbinga ir pažeidimas tų idealų, kuriems norima tarnauti, lyg būtų bijoma dienos šviesos. Slapyvardis teleistinas, kai kritikoje neliečiami gyvi

[8] Antanas Jasmantas-Maceina, *Literatūrinės kritikos prasmė*, žr. *Aidai*, 1951 m. 3 nr., 121 psl.

asmens (ar jų kūryba), arba kai kritikas jaučia grėsmę savo normaliam gyvenimui. Netotalitarinėse valstybėse šitoks pavojus paprastai negraso, jei kritikas įžūliai nedemonstruoja savo pranašumo, arba jei savo tyrinėjimo nepaverčia rašytojo arba kitokio meno kūrėjo darbų neigimu. Antra vertus, nei intelektualinė arba profesinė puikybė, nei kitų kūrybos neigimas nesiderina su ta idealų trijule, kuri įgalina kritikus. Juk nei išdidus, nei neigiamas vertinimas neprideda kitų kūriniams nei gėrio, nei grožio, o tik užgauna autorius, jei jie dar gyvi.

Bet tariant, kad kritikai neturėtų rašyti straipsnių su aiškia neigimo persvara, savaime kyla klausimas: kaip kovoti su blogiu ir menkyste, kurie pasirodo meno ar literatūros kūriniuose? Į tai galimi du atsakymai. Viena, jeigu kūrinys atrodo menkas, arba svetimas kritiko sielai, geriausia apie šitokį kūrinį nerašyti jokios recenzijos. Antra, jeigu į visuomenės viešumą paleistas literatūros kūrinys yra nihilistinio pobūdžio, arba pagrįstas veidmainyste, aišku, kad šitais atvejais ne tik galima, bet ir reikia kritikui pasisakyti neigiamai. Šitoks nihilizmas scenos ir literatūros kūriniuose gali pasireikšti dvejopu modeliu.

Vienas jų būtų tada, kai rašytojas paneigia idealus ir visas žmogiškas vertybes. Šitokio kūrinio pavyzdys lietuviams yra A. Škėmos *Baltos drobulės* romanas. Antras modelis būtų sušvelninto nihilizmo atvejis, kai rašytojas visų vertybių neneigia, tepripažindamas tik biologines (žemąsias), sakysim, su gašlavimu priešakyje. Trečias atvejis, kai kritikas turi pasisakyti neigiamai, tai sutikęs kūrinyje veidmainystę, sakysime, jei dorybių gynimo priedangoje būtų vaizduojamos sugyvulintos moterys. Minėtais trim atvejais kritikai turėtų jausti pareigą pasisakyti neigiamai. Ypač gerai argumentuotas neigiamas pasisakymas reikalingas tada, kai nihilistinius arba veidmainingus raštus pradeda reklamuoti papirkti, arba nesąmoningi recenzentai. Šitoks susikirtimas su savo pašaukimo arba profesijos kolegomis kritiko gyvenime beveik neišvengiamas.

Kartais susigrūmimas su kitais kritikais ne tik neišvengiamas, bet ir būtinas kaip pareiga. Tai būna tada, kai viešai užpultą rašytoją reikia ginti nuo kritikų melo ir veidmainystės, vis tiek iš kur šis piktas eitų: ar iš asmeninio keršto, ar iš papirkimo, arba iš antikrikščioniškų, antihumanistinių sambūrių bei partijų. Ir neigiamas pasisakymas šitais atvejais būna lengvesnis, nes ginamas nekaltai užpultas, ignorantų išjuokiamas rašytojas-kūrėjas. Tuo tar-

pu neigiamai pasisakant prieš nihilistinio pobūdžio kūrinius, gali būti, kad ir nenorom, skaudžiau paliestas ir jų autorius.

Kad šitokių skausmingų vietų kritikoje pasitaikytų kaip galima rečiau, ir kritikai pašaukti asmens pajėgtų atlikti savo pareigas, reikalinga dorovinė kultūra. Ji vispusiškoje kultūroje meno ir literatūros kritikui nemažiau svarbi ir reikalinga už jo įgimtąsias savybes. Šitaip tariant, iškyla prieš akis Juozas Ambrazevičius-Brazaitis (1903-1974). Iš prigimties jis nebuvo veržlus reikšti viešai meno kūrinių sužadintus pergyvenimus, tačiau jis tapo žymus literatūros kritikas. Jis mėgo literatūrą, ją atsidėjęs studijavo, savo estetinę kultūrą papildydamas kitų menų meile. Ypač jis buvo jautrus dorovinėms, religinėms, visuomeninėms vertybėms ir visada pripažino taurumą žmogiškam asmeniui. Todėl jo literatūrinės kritikos straipsniai, ypač gausios teatrinės recenzijos laimėdavo jam ne priešų, o draugų: draugiškumas kuriančiam asmeniui jam buvo brangesnis už recenzento išdidžią nuomonę.

Kritiko moralinė kultūra čia pabrėžiama labiau negu kiti kultūros sandai, nes mūsų dienomis ją dažnai nustelbia, kritiką klaidindamos, v i s u o m e n i n ė s p a g u n d o s b e i s u n k e n y b ė s, neišskiriant nė pačių menų stovio. XX amžiaus antroje pusėje jis nėra linksmas. Pirmiausia, beveik nebeliko architektūros kaip meno šakos, nes ją pakeitė gigantiškų kubų monotoniška statyba, kuriai vadovauja inžinieriai, utilitaristai be kūrybinės vaizduotės.

Sunykus architektūrai, nepavydėtina dalia ištiko ir dailę (skulptūrą, tapybą), kuri seniau žymiai priklausė nuo architektūros kaip pirmaujančio meno. Žinoma, prie dailės nupiginimo, kad ir šito nenorėdamos, prisidėjo gausios meno mokyklos ir akademijos. Jos buvo bejėgės pagimdyti genijus, bet jos sugebėjo vidutinių talentų masę išmokyti meninės technikos, kurią vėliau menininkai lengvai sugebėjo individualizuoti pagal savo pajėgumą bei reikalus. Pasirodė, kad meniška technika lengviausia pasinaudoti grynojoje tapyboje, kaip grynojoje muzikoje. Todėl masė avangardistų su jų epigonais sukūrė ir tebekuria abstraktinę tapybą. Bežaisdami grynomis formomis be turinio (paveikslai dažniausiai vadinami tik kompozicijomis), avangardistai nuvedė tapybą prie tokio akligatvio, kad čia sąžininga kritika nebeturi žodžio. Panašus stovis yra susidaręs ir poetuose: tarp masės asmenų, rašančių lyrinius eilėraščius, sunku sutikti poetą, kuris atsižvelgtų į skaitytojus.

Todėl kai kas, gal šiek tiek perdėdamas, charakterizuoja XX amž. antrosios pusės menų stovį tardamas: komponuojamos simfonijos be skambesio, tapomi paveikslai be vaizdų ir veidų, kalamos statulos be žmogaus pavidalo, kuriamos dramos be veiksmo, rašoma lyrika be poezijos, kartais mėginami rašyti romanai be veikėjų. Todėl literatūroje tampa populiarūs anti-memuarai, anti-dramos, anti-romanai su anti-herojais (pavyzdžiui, lietuviškai Ic. Mero *Striptizas*); tuo tarpu tapyboje jau yra įėję į madą parodijuoti didžiųjų meistrų paveikslus, prieš juos lyg pastatant savąjį „anti". Sakysim, tarp kitų, Pablo Picasso (1881-1973) yra nutapęs savąjį anti-Velasquez (Menines, 1957), anti-Manet (Pusryčiai pievoje, 1961), anti-David (Sabinių pagrobimas, 1962).

Iš kur tas avangardistų „anti"? Ką jis pasiūlo kritikams? Iš tikrųjų jis reiškia ne tiek avangardistų originalumą, kiek jų vidinį tuštumą, gal teisingiau stoką kūrybinių asmenybių su savom problemom ir polinkį neigti. Tai lyg pateisintų „socialistinio realizmo" gynėjų priekaištą, kad Vakarų menas skendėja nihilistinėse nuotaikose. Jei Sovietų Sąjungoje ir jos pavergtuose kraštuose būtų kūrybos laisvė, gal ir ten pasirodytų nihilizmo; bet tai nenudžiugintų pozityvaus kritiko, nes neiginiai mene ir literatūroje neduoda medžiagos jo kūrybai, o aiškinimai meniškos technikos smulkmenų, sakysime, madingų abstraktinių tapytojų paveiksluose tegali duoti beveik palaidas pastabas.

Koks „vargas" ištinka geravalį kritiką, kai jis užsimoja visuomenei atskleisti madingą, bet antivisuomenišką, abstraktinę poeziją, matyti iš dr. Rimvydo Šilbajorio susitikimo su Tomo Venclovos tariamai grynąja arba abstraktine lyrika, sutelkta *98 eilėraščių* knygoje[9]. R. Šilbajoris priėjo prie jos su pagarba, paskelbdamas, kad „Venclova yra pirmasis iš dabartinės Lietuvos pasaulinio masto, pasaulinės šeimos poetas" [10]. Pristatydamas jį lietuviškai visuomenei, kritikas parašė didelį straipsnį, bet pavadino jį kukliai, *Pastabomis apie Tomo Venclovos kūrybą,* gal dėl to, kad jam vis dėlto nepavyko atskleisti šitos hermetinės poezijos gelmių, nes neparodė, kokios problemos degina ir kankina poetą. Jam nepasisekė nuplėšti aukštosios matematikos uždangų, nes T. Venclovos poetinė tikrovė, arba kažin kokia nebūtis yra nuausta iš „kelių

---

[9] Tomas Venclova, *98 eilėraščiai,* Chicaga 1977, 136 psl.

[10] Rimvydas Šilbajoris, *Pastabos apie Tomo Venclovos kūrybą,* žr. *Aidai,* 1979 m. 4 nr., 154 psl.

tikrovių junginio" — „iš įvairių minties, istorijos, moralės ir poetikos plotmių pakartotinių susikirtimų" [11]. Šitaip charakterizavęs metaforinius įvaizdžius, nurodęs T. Venclovos giminystę su kai kuriais lietuvių ir nelietuvių poetais, kritikas nedrįso pasakyti, kad ši kelių koordinačių poezija daug kur nesuprantama, o tik metaforiškai konstatavo: „Skirtingų laiko ir minties plotmių koegzistencija labai kietai suaudžia eilėraščio drobę, tartum prieš skaitytojo akis užtvertą, minties nepraleidžiančią uždangą" [12]. Taigi, jei painiai nuaustų uždangų nepajėgė įveikti formalistinis kritikas, kuris yra įgudęs šifruoti įvairias poetines mįsles, tai ką šiuo atveju turi daryti skaitytojas? Jam turėtų būti aišku, kad hermetinė poezija, patenkinanti paties autoriaus žaismo polinkius, bet nepaisanti skaitančios visuomenės, dusina taip pat kritiką, kurio uždavinys eiti lyg tarpininko pareigas tarp kūrėjų ir visuomenės. Bet T. Venclovos poezijos atveju kaltas ir pats kritikas, kad neatsispyrė mados pagundai.

Tiesa, kad mados menuose ne mūsų laikų avangardistų išradimas: snobų niekada nestigo. Bet kritikas turi žinoti, kad XX amžiaus snobams lengviau veikti, nes jiems į pagalbą ateina pirkliai ir piniguočiai, kurie savo taupmenas deda į dailės kūrinius. Snobams ir pirkliams mažai rūpi, kad po madų mirguliuojančiu paviršiumi nėra tikrų vertybių: svarbu, kad jos atrodytų naujos, o dar svarbiau, kad visuomenė tikėtų miražo apgaulei ir kad jai paklustų meno kūrėjai bei kritikai. Šie jautrūs kitimui, nes žino, kad menai taip pat kinta originalių kūrybinių asmenybių rankose.

Bet originalių kūrinių pasirodymas su madų naujenybe menkai tesutampa. Tik paviršiuje. Originalumas menuose yra suaugęs su giliomis patvariomis vertybėmis, o madų naujenybėsteliečia prabėgančių dienų paviršių. Kalbant vaizdžiai, originalumas yra lyg pražydusi jaunystė, o mada puošiasi pražydusios jaunystės kauke, kad ją pakeistų netrukus kitos jaunystės kauke. Pakeisti jaunystės kaukę visiems lengviau, negu pražydėti jaunyste. Šitaip kinta mados, nes daug ką vilioja jaunystės kaukės. Ir tie meno kūrėjai, kurie nelabai pasitiki savo originaliais talentais, stengiasi sekti madomis, į jas įsijungdami aktyviai. Ir dėl šito konformizmo jų nereiktų labai smerkti: kova su varžovais dėl gyvenimo srovės paviršiaus stumia juos į kompromisus. Kritikus taip pat veikia

[11] Ten pat, 152 psl.
[12] Ten pat, 150 psl.

aplinka. Jų ne vienas mados kaukėje pergreitai pamato naujai pražystančią estetinę vertybę, o silpnesnio būdo kritikai duodasi nežymiai paperkami. Tiesa, ir integraliam kritikui smagu patenkinti visuomenės naujenybių troškulį, paskelbiant: „Štai, naujas deimančiukas!“ Jis kartais nė nepagalvoja, kad po kai kurio laiko kitas kritikas šitame deimančiuke beras tik buvus madingą blizgantį stikliuką.

Kas atsitinka su madomis, kurios klaidina visuomenę ir kritikus, bet iškelia į gyvenimo paviršių antraeilius talentus, gerai pavaizduoja prancūzų poeto P. J. Béranger (1780-1857) likimas. Iškilęs savo dainomis drauge su Napoleonu, Béranger laimėjo valstybinę pensiją, paskiau už savo satyrines dainas sėdėjo kalėjime, po to buvo išrinktas į Steigiamąjį susirinkimą po 1848 m. revoliucijos, — trumpai tariant, buvo toks garsus arba net garsesnis už A. de Lamartine'ą ir Viktorą Hugo, nes jo eilėraščius kartais dainavo beveik visas Paryžius ne tik kabaretuose, bet ir gatvėse. Tačiau praėjus dainuotinės politikos madai, dingo ir Béranger poezijos menas: šiandien retas literatūros studentas bežino jo vardą, gal išskyrus komjaunuolius Sovietų Sąjungoje, kur profesoriai suinteresuoti savus studentus įtikinti, kad revoliucinės mados vis dėlto nepaskęsta užmarštyje.

Meno ir literatūros kritikai pasiklysta madose dažniausiai dėl savo draugiškumo meno kūrėjams. Su jais kritikai įsipainioja į madas, jei žymūs dailininkai, kompozitoriai, rašytojai ten pasuka. Antai, Adomas Galdikas, kurį jo vardo monografijos [13] autoriai laiko žymiausiu lietuvių tapytoju po M. K. Čiurlionio, buvo per jautrus tapybos madoms. Šita savo laikysena jis klaidino savo studentus ir jaunesniuosius savo kolegas. Pradėjęs savo kūrybinį kelią ekspresyviu realistu, A. Galdikas stengėsi savaip pasekti žymesniąsias Paryžiaus madas, nueidamas iki abstrakčių bevardžių kompozicijų. Šiuo atžvilgiu jis pasirodė silpnesnis už P. Picasso. Gyvendamas pačiame Paryžiuje ir su kai kuriomis madomis (pavyzdžiui, kubizmu) gana glaudžiai susibičiuliavęs, Picasso vis dėlto nenuėjo iki abstrakčiosios tapybos akligatvio.

Deja, žmonių gyvenimo kelias nėra lygus, o įvairių menininkų kelias būna dar labiau vingiuotas ir duobėtas. Todėl net žymūs meno kūrėjai pasiklysta. Be jų klaidų kritikų raštai būtų mažiau

---

[13] *Adomas Galdikas*, kolektyvi J. Girniaus, M. Galdikienės, L. Andriekaus, V. Vizgirdos, W. George monografija, Bostonas 1975, 43 psl.

įdomūs. Ir klaidina kritikus ne tik aplinka, mados ir kartais patys meno kūrėjai, bet taip pat ir stiprių kūrinių stoka, kai tarp žvyro grūdelių reikia ieškoti deimančiukų; klaidina ir vidutinių kūrinių gausa, kai tarp pušų sunku rasti ąžuolą. Tačiau mažiausiai kritiką klaidina jo paties estetinė įžvalga, kai jis susitinka su kūriniu, ir jo meilė žmogiškai kūrybai apskritai. Juk kritikas taip pat yra kūrėjas, nors ir be savo žanro formos. Jis taip pat žino, kad klysti yra žmogiška, bet pasilikti klaidoje — nekūrybiška.

Münchenas, 1980.V.24 d.

PABAIGA

MENAS IR GYVENIMO TIKSLAI

1. Menas ir kultūra. 2. Menas ir dorovė. 3. Didaktinis menas ir socialistinis realizmas. 4. Menas ir religija. 5. « Menas menui » pažiūra. 6. Meno kūrinių vertės problema.

Tardami čia žodį „menas“, pirmiausia turime galvoje dailųjį meną, su kuriuo glaudžiai yra susijusios dvi kitos meno rūšys — didaktinis ir pramoginis menai, — o tolėliau nuo jų atsijęs taikomasis menas. Tai žmogiškos kultūros ir civilizacijos dalis, svarbi dalis, kai kam atrodo, kad svarbiausia. Ja žmogus gal labiausiai pasaulyje išsiskiria iš visų gyvųjų būtybių, nes tik vienas žmogus tepajėgia kurti įvairius meno kūrinius, jais grožėtis, įžvelgti juose didesnę ar mažesnę prasmę ir jais pasinaudoti įvairiomis gyvenimo aplinkybėmis. Stengdamiesi apvaldyti gamtą savo interesams, žmonės sukuria daug įvairių dalykų savo gyvenimo patogumui ir pelnui; tačiau tik menu jie kuria grožį kitokį negu gamta.

Visoje civilizacijoje žmonių kūriniai nėra tokie žmogiški kaip įvairiose meno srityse. Jie čia giliausiai ir įvairiausiai atskleidžia žmogišką dalią mūsų tikrovėje, išreikšdami bei pavaizduodami jos apraiškas dailiomis (estetinį džiaugsmą žadinančiomis), kas kartą vis naujomis formomis. Taigi, dailusis menas, kuriamas žmonių ir žmonėms apie jų visokias vertybes arba žmogiškos vertės idėjas, pasirodo pati žmogiškiausia kūrybos rūšis arba žmogiškiausia kultūros sritis, nors dorovinė ir religinė kultūra būtinesnės ir prasmingesnės. Meno kultūra žmogiškesnė, nes jai taip pat rūpi dorovinės ir religinės vertybės.

Menas lydėjo žmoniją nuo pat jos lopšio ir tebelydi jos narius, dažniausiai juos pralenkdamas, nes jų kūriniai dažnai pragyvena jų kūrėjus. Gal todėl, turėdamas galvoje ne vien meninę kūrybą, A. Jakštas-Dambrauskas ne kartą yra kalbėjęs, kad žmogus savo kūrybiniais sugebėjimais yra panašiausias į Dievą. Iš

tikrųjų jis atrodo kaip tikras Dievo vaikas, nes jis taip pat kuria savąjį pasaulį meno kūriniais, kuriuose pirmauja žmogus su savo vertybėmis, išreikštomis estetinėmis formomis, džiuginančiomis asmenis per kartų kartas. Šitokioje kūryboje dažniau nei kitur pražysta toks gilus ir patvarus džiaugsmas, dėl kurio menininkai pasijunta jei ne Šventosios Dvasios įkvėpti, tai bent mūzų slaptai pabučiuoti, pakilę tartum aukščiau kitų mirtingųjų, nes savo jėgomis laimėję kažin ką nemirštamo ar amžino. Dėl šito vieną kartą patirto laimėjimo bei jo džiaugsmo neretas menininkas visą savo amžių nepaiso įvairių nepriteklių, vargų, nusivylimų ir skausmų, kad tik pasiektų naujų meno laimėjimų, nurodančių į amžinybę. Šitokie besikartoją laimėjimai neretai sužadina menininkuose puikybę prieš paprastus mirtinguosius, kurie nepajėgia pasididžiuoti savo menine kūryba. Todėl šitaip išpuikę žemesnieji meno kūrėjai (įvairūs scenos menininkai), priversti nutraukti savo darbus, dažnai pergyvena gilų ilgą liūdesį, tartum jų visas kitas gyvenimas būtų nebetekęs prasmės.

Tiesa, kad įvairūs rašytojai, dailininkai, muzikai turi teisės pasididžiuoti ne tik dėl savo talentų, bet ir dėl to prasmingo džiaugsmo, kokį jie savo kūriniais suteikia įvairių kartų ir tolimų amžių žmonėms. Todėl suprantama, kodėl nemažai mūsų amžininkų tebegerbia senovės graikų rašytojus (Homerą, Sofoklį ...), graikų skulptorius (Fidiją, Praksitelį ...), nors apie jų gyvenimą mažai težinome. Taip pat neraginami gerbiame Dantę Alighierį, Vilių Shakespeareą, Ludwigą van Beethoveną, Feodorą Dostojevskį, Mikalojų K. Čiurlionį bei kitus į juos panašius kūrėjus, nes jie savo dailiaisiais šedevrais išvaduoja mus iš kasdieninės tikrovės smulkmenų, sutelkdami mūsų sielas į amžinų vertybių laisvą estetinę kontempliaciją. Nelaimėdami nieko materiališkai, mes, meno vartotojai (skaitytojai, žiūrovai, klausytojai), jų kūrinių veikiami praturtėjame dvasiškai: pajuntame savo žmogiškumo grožį ir vertę. Kitaip tariant, dailiųjų meno kūrinių veikiami meno vartotojai nejučiomis patys tampa savotiškais kūrėjais: patys praturtina savo sielas žmogiškomis vertybėmis, kurių anksčiau nepažino, bet kurios iš tikrųjų nuveda kartais iki pačios dievybės dvelkimo. Antai, G. F. Hegeliui atrodė, kad Vakarų krikščioniškas menas, stengdamasis išreikšti žmogaus dvasingumą, leidžia pajusti Universalinę Dvasią.

Nors grynai pasaulietinis menas nėra pajėgus pakelti žmogaus sielą iki mistinių aukštumų pasiekti Dievui, vis dėlto jis daug

patarnauja mūsų vidaus kultūrai, kai didieji šedevrai paskatina mūsų sielas pakilti ir susitelkti į savo branduolius Šitaip atsiskleisdama sau ir šitais protarpiais lyg įsiviešpataudama asmenyje, siela pajunta savo laisvę. Gal todėl daugelis asmenų, kurie netiki nei sielos nemarumu, nei Dievu bei jo Apvaizda, kažin kaip instinktyviai susisieja su dailiuoju menu ir ima jį garbinti. Dievo vietoje jų nevienas yra linkęs dievinti meną, nes šis leidžia pajusti, arba bent įspėti tą didžiąją Paslaptį, kurią jie neigia, bet ko siela savo branduolyje vis tiek ilgisi ir siekia. Per meno šedevrus jie ir mes pasiekiame savo gilųjį „aš", suvedame į pusiausvyrą savo psichines galias ir laisvai harmonizuojame save bent protarpiais. Šitaip laisvėdama ir turtėdama siela išvysto pilnutinį asmenį, kokį mums kaip uždavinį nurodo integralinė pasaulėžiūra.

Jos šviesoje žinome, kad žmogus nėra nei psichinis mechanizmas, nei socialinio mechanizmo dalelė. Ji turi judrų, turtingą, mįslingą psichinį gyvenimą, kurį kasdieninis darbas, kova dėl kasdieninės duonos ir įvairūs kiti kasdieniai reikalai negailestingai slopina, mechanina ir net pavergia. Todėl neretai žmonėms norisi ištrūkti iš šitokių varžtų, kad pagyventų svajingai margaspalvės laisvės šalyje. Šitam dvasinės atvangos poreikiui į pagalbą ir ateina menas. Apie jį F. Challaye rašo: „Tas reikalas ištrūkti iš realybės žmoguje yra juo gyvesnis, juo jo širdyje susitelkia ir padaugėja kentėjimai, pažeminantieji skausmai, kuriuos suteikia liga, senatvė ar skurdas, nusivylimai dėl kvailystės ir neteisybės pergalių, gilūs liūdesiai, gimę iš meilės ir mirties. Menas gali sušvelninti arba nutildyti tuos kentėjimus mažiausiai bent kai kuriose privilegijuotose sielose. Menas yra susiraminimas, atsipalaidavimas, išsilaisvinimas" [1].

Kadangi joks žmogaus gyvenimas negali išvengti nei vargo, nei sielvarto, todėl dvasinė atgaiva bei paguoda yra gyvenimiški reikalai. Kaip šitokį vaidmenį gali atlikti ir atlieka meno kūriniai — dailieji, didaktiniai ir net pramoginiai, — lietuviams pailiustruoja gerai žinomas kun. Ant. Vienažindžio pavyzdys. Vaduodamasis iš kasdienybės slegiančių dulkių, tas kunigas-poetas dainuodavo su savo parapijiečiais savo sukurtas dainas:

Oi dainos dainelės, jūs mano patieka!
Visi širdies skausmai pas jumis palieka [2].

---

1 Felicien CHALLAYE, *L'Art et la Beauté*, Paryžius 1929, 124 psl.

2 Antanas VIENAŽINDYS, *Ilgu ilgu man ant svieto*, Vilnius 1958, 23 psl.

Meno reikšmė nesibaigia atgaiva asmeniui, jo pagilinimu bei praturtinimu, nes menas taip pat turi visuomeninį vaidmenį taip pat kaip kalba. Kaip ši jungia žmones ir stiprina santykius tarp jų, panašiai veikia ir menas. „Estetinės emocijos drauge pergyventos, — sako F. Challaye, — yra vienas geriausių veiksnių meilės, moterystės, šeimos ir draugystės gyvenime. Kiek meilių ir draugysčių gimsta arba užauga koncertuose arba muziejuose. Bendrauti žavintis knyga, arba katedra, arba gamtovaizdžiu reiškia kartais pasiruošti naujai simpatijai, arba dar labiau pagilinti senos ir labai brangios simpatijos jausmą", rašo minėtas estetikos klausimų svarstytojas [3].

Jeigu meno įtaka tesiektų tik platesnius ar siauresnius įvairių draugysčių būrelius, kultūringi žmonės mažiau domėtųsi jo prasme bei reikšme. Bet, eidamas daugiau negu bežodės kalbos pareigas, menas būna visos tautos vienytojas bei stiprintojas, jos pasididžiavimas ir paguoda jos nelaimių dienomis. Tur būt niekas kitas šito didelio patriotinio meno ryšio geriau nesupranta, kaip lietuvių tauta, prisimindama rusų caro priespaudos laikus. Jos poetų Antano Baranausko *Kelionė Peterburkan* ir Maironio *Jaunimo giesmė* buvo tie gyvieji kūriniai, kurie žadino lietuvių pasipriešinimą svetimiesiems bei jų laisvės viltį. Kadangi menas dar ugdo tautos pasaulėjautą, tai nejučiomis jis tampa jos turtu visiems laikams net tada, kada priešai pagrobia jos brangiausį turtą — jos laisvę.

Bet kol tauta laisva, ji stato meninius paminklus miestų aikštėse ir kryžkelėse tiems, kurie gynė jos laisvę, kurie stiprino jos vienybę mokslu, dorove, menu, labdaros darbais. Tačiau geriausi stulpai tautos rūmuose būna pačių meno kūrėjų didieji darbai. Estetiniu būdu leisdami pajusti visažmogiškas vertybes, jie savo tautos sūnus ir dukras įvesdina į tarptautinę bendruomenę, ją pristatydami kitataučiams simpatiškąja puse, nes dailusis menas yra taip pat tarptautinė kalba, kuri pajėgia prabilti į svetimuosius tada, kai tautinis žodis nustoja savo galios. Sakysime, žiūrovas gali nė sakinio nesuprasti itališkai, tačiau Michelangelo *Pietà* šv. Petro bazilikoje Romoje kalbėjo, kalba ir kalbės įvairiausių tautų lankytojams apie Kristaus ir Marijos didžiąją auką. Gali žmogus nė žodžio nemokėti vokiškai, bet L. van Beethoveno V-ji (Likimo) simfonija amžiais kvies susimąstyti apie žmogaus dalią

---

[3] F. Challaye, *L'Art et la Beauté*, Paryžius 1929, 130 psl.

pasaulyje. Apie šį kūrinį M. Pečkauskaitė rašė: „Beklausydama simfonijos, užmirštu ir skausmą“[4].

Taigi didieji meno šedevrai suteikia žmonėms tokių estetinių džiaugsmų, kokių negali duoti gamtos grožis. „Mylėti ir net surasti grožį gamtoje jau reikia turėti šiokią tokią meninę kultūrą, — sako F. Challaye[5]. — Primityvus žmogus, vaikas ir neišprusęs žmogus mėgsta ryškias spalvas, vertina triukšmingus garsus, bet, išskyrus išimtis, jie yra abejingi didingos girios ir saulėleidžio grožiui“. „Tai, ką vadiname gamtos jausmu, — rašo tas pats F. Challaye[6], — susiformavo pamažu, ypač gamtovaizdinės tapybos ir literatūros įtakoje [...] Ruysdael atranda ir leidžia pajusti grožybę debesų, vėjo genamų. Rousseau ‚vienišasis klajūnas‘ įvertina taip ilgai nepažintą kalnų grožį ir jį atskleidžia visiems“. Menas paruošia žmogų tiek išviršinės, tiek išvidinės gamtos gilesniam pažinimui. „Menininkų įtakoje akis, ausis ir sąmonė išsiauklėja, — rašo F. Challaye. — Mes atrandame gamtoje ir net savo sieloje, šalia mūsų ir mumyse tūkstantį smulkmenų, kurios mums nebuvo kritusios į akis“, bet kurias pastebime, nes jas dailininkai arba rašytojai mums yra anksčiau vaizdžiai atskleidę.

Meno išauklėti, geriau ir giliau pažindami gamtą, žmonės labiau suartėja su visata, padarydami ją savo dvasios savastimi. Šitokiu būdu per meną žmogus pajunta savo didybę, bet ir savo menkystę, palyginus su visatos įvairybe ir begalybe. Menas parodo mums idealų grožį, kokį sutinkame klasikiniuose kūriniuose ir kituose giedrios pusiausvyros šedevruose. Jis leidžia pajusti suidealintą gamtą ir pilnutinį harmoningą žmogų. Jis jusliniu būdu išreiškia įvairias pasaulėžiūras ir konkretizuoja religines, moralines, tautines ir visuomenines idėjas. Pavyzdžiui, kai įsigiliname į M. K. Čiurlionio paveikslus tokius, kaip *Miestas, Rex, Žemaičių kapinės,* nejučiomis pajuntame, kad tapytojas kviečia mus susimąstyti ties jo pasaulėžiūros momentais. Šitokiu būdu, kaip teisingai pastebi F. Challaye[7], „menas praplečia mūsų siauras būtybes, įvesdamas ten idėjas ir jausmus, kurių be jo nežinojome. Pavyzdžiui, jis mums padeda pergyventi tokių skausmo, arba svai-

---

[4] Iš laiško Kairiūkštytei-Tumėnienei; cituota iš Vytautas JURKŠTAS, *Besiklausydama simfonijos užmirštu ir skausmą,* žr. *Kultūros Barai,* 1977 metų 3 nr., 58 psl.

[5] F. CHALLAYE, *L'Art et la Beauté,* Paryžius 1929, 12 psl.

[6] Ten pat, 13 psl.

[7] Ten pat, 127 ir sek. psl.

gulingo malonumo, šventumo ar heroizmo niuansų, kokių visai nežinojome, kad tokie yra".

Taigi menas mums duoda tokių pažinčių, kokių nesuteikia mokslas. Šis pastarasis verčiasi tuo, kas loginiu protu pažįstama, o menas mums leidžia pajusti tai, kas sunku suformuluoti protui. Mokslo pažinimas — vienašališkas ir šaltas, tuo tarpu meno teikiamas pažinimas, būdamas iš esmės intuityvus, sutelkia visą žmogų su jo subtiliais sielos virpėjimais, padėdamas įžvelgti šviesiausias ir tamsiausias žmogaus širdies bei jo gyvenimo paslaptis.

Tačiau šituo nesakoma, kad meno teikiamas pažinimas būtų aukštesnis už gryną racionalų pažinimą. Šituo tik norima priminti, kad logiškai racionalus pažinimas žmogiškoje tikrovėje nėra vienintelis valdovas. Intuityvinis pažinimas, kokį sutinkame ypač mene, žmonių gyvenime turi nemažiau reikšmės už loginį. Taigi intuityvus pažinimas, kuris taip pat veda žmogų į nesuinteresuotos kontempliacijos arba estetinį džiaugsmą, papildo racionalųjį ir duoda pajusti tai, ko šis pastarasis nepajėgia išreikšti sąvokomis; mat, intuicija suvokia ne tik abstrakčią esmę, bet esmę gyvo žmogaus individualybėje bei jo gyvenimo konkretybėje. Kadangi meno kūriniai taip pat pasirodo kaip konkrečios individualybės, kuriose būna išreikšti bei atvaizduoti įvairūs gyvenimo bei sielos aspektai, tai menas pasirodo pajėgus ten atskleisti naujas tiesas arba jos atžvilgius, apvalydamas juos nuo tariamybių bei atsitiktinybių. Todėl meno atskleidžiami džiaugsmai ir kentėjimai atrodo kitokios ir drauge tos pačios reikšmės, kokią pastebime mūsų gyvenime.

Sustodami prie įvairiopos meno reikšmės, pažymėdami jo vaidmenį visuomeninėms grupėms, pavienėms tautoms ir tarptautinei bendruomenei, vis dėlto pabrėžėme meno reikšmę žmogiškiems individams. M. K. Čiurlionio *Rex* prabils ne į miestiečių, darbininkų, ūkininkų ar filosofų luomus, ne į lietuvių ar lenkų tautas, bet į pavienius asmenis, nes pirmiau tik individai tepajėgia suvokti, jausti, vaizduotis, mąstyti, pakilti dvasia ir nuliūsti bejėgiu. Ne grupės, luomai, klasės, tautos yra tikrieji meno vartotojai, bet individai, pavieniai asmens. Pirmiausia jiems per koncertą simfoniją groja orkestras, o ne sau — muzikiniam kolektyvui, nors šio kūrybinis pajėgumas yra anų — koncerto pavienių klausytojų estetinio džiaugsmo priežastis. Šitaip būna su kiekvienos meno srities pažinimu: literatūroje, muzikoje, dailėje, teatre. Jų kūri-

niai pirmiausia byloja į pavienius asmenis, nors šie salėje ir būtų surikiuoti pagal luomus ir profesijas.

Pabrėžiant individo reikšmę meno kultūroje, gal bus pravartu priminti trumpais žodžiais, kas jau buvo plačiau išdėstyta. Būtent, dailusis menas mus įvesdina į žmogų bei jo gyvenimo mįslę. Jis atskleidžia gilesnę realybę negu mūsų matomoji, ypač kūrybinę ir dvasinę tikrovę, kuri siekia anapus gamtos pasaulio. Per dailųjį meną ypač atsiskleidžia žmogaus kūrybiškumas — žmogus kaip laisva kūrybinė asmenybė, skirtinga nuo visų kitų žemės būtybių, bet panaši į Dievą Kūrėją. Nors eilinis meno vartotojas nepergyvena viso kūrybiškai estetinio džiaugsmo, jis vis dėlto per meno kūrinių kontempliaciją turi progos daugiau ar mažiau pažinti savo sielą bei jos laisvą (dvasinę) prigimtį, užmiršti mūsų nuodėmes bei ištrūkti iš kasdienybės varžtų.

Tačiau šitoks pakilus menas gali turėti ir neigiamos įtakos asmenims, nes jis gali atitraukti nuo praktiškų kasdieninių reikalų bei pareigų sau, šeimai ir visuomenei. Viliodamas į iliuzijų pasaulį, menas gali suminkštinti, išlepinti žmogaus būdą, padaryti jį rafinuotą, savotiškai tingų hedonistą, kuris teieško tik estetinių malonumų. Šitaip vienašališkai menas gali paveikti žmones, kai jie savo gyvenime menui skiria per didelę reikšmę, kai, estetiškai auklėdami ir auklėdamiesi, jie nebevertina mokslo, užmiršta dorovę ir dorybių praktiką, nebepaiso religijos ir visuomeninio gyvenimo pareigų bei gamtos atgaivinančio prieglobsčio. Kad estetinis gyvenimas neišsigimtų, grožėjimasis meno kūriniais turi būti suderintas su visomis gyvenimo sritimis, ypač su įgimtaisiais dorovės ir krikščionių religijos dėsniais.

Šitai tardami, jau esamę pripažinę, kad e s t e t i n i s g y v e n i m a s b e i m e n i n ė k u l t ū r a y r a s u s i j ę s u d o r o v e. Šį santykį čia reikia pasvarstyti iš esmės: viena, nuo izraelitų senovės per kai kurias krikščionių bendruomenes yra išlikęs iki mūsų amžiaus priekaištas vaizduojamajam menui, kad jis nieko negali padėti žmonių išganymui, bet priešingai — gali tik pakenkti. Antra, du pasaulinio garso rašytojai, prancūzų Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ir rusų Levas Tolstojus (1828-1910) yra aiškiai pasmerkę dailųjį ir pramoginį menus, kaip kenksmingus žmonėms.

1749 metais atsiliepdamas į Dijono akademijos klausimą, ar mokslų ir menų pažanga pasitarnavo žmonijos papročiams pa-

gerinti, J.-J. Rousseau savo traktatu atsakė neigiamai: mokslų ir menų pažanga ne tik nepatobulino papročių, bet juos sugadino. Juos sužalodama, ji nugramzdino žmonių visuomenę į fizines kančias ir moralinį skurdą [8]. Šitaip griežtai pasisakęs prieš menus, J.-J. Rousseau nebuvo visai nuoseklus: netrukus po savo smerkiančios tezės paskelbimo jis pats parašė linksmą operetę apie kaimo burtininką (*Devin du village*).

Rusų rašytojas Levas Tolstojus buvo žymiai nuoseklesnis. Pergyvenęs savo dvasinę krizę (1876-1877), antroje savo gyvenimo pusėje Tolstojus ne tiktai kritikavo savo laiko aristokratinę visuomenę ir rusų pravoslavų religiją bei bažnyčią, bet taip pat ėmė smerkti ir to laiko meno kultūrą. Prieš aristokratinį meną ir literatūrą jis kovojo ne tik savo teoriniais straipsniais [9], bet ir savo literatūrinio meno pavyzdžiais, kurių stambiausias buvo *Prisikėlimo* romanas.

Kai kurių prancūzų simbolistų (apšauktų dekadentais) neigiamai veikiamas L. Tolstojus smerkė beveik visą XIX amžiaus meną ir literatūrą dėl jų hedonizmo, nes jam atrodė, kad aristokratinio grožio sampratoje glūdi neabejotinas pataikavimas jusliniams ir jausminiams smagumams. Smerkdamas šitokius siekimus menuose, L. Tolstojus nuėjo taip toli, kad nebevertino nė L. van Beethoveno garsiojo šedevro — jo IX simfonijos. Jis bepripažino tik morališkai religinės prasmės didaktinę literatūrą, kurią gali suprasti tiek aristokratai, tiek paprasti žmonės (liaudis), ir abejiems būti naudinga.

Be abejo, kad eidamas į du kraštutinumus, L. Tolstojus klydo. Viena, estetinės įžvalgos (intuicijos) pažinimo džiaugsmą jis buvo neteisingai paskandinęs jusliniuose bei jausminiuose smagumuose; antra, neskirdamas dailiųjų menų nuo pramoginių, L. Tolstojus nuvertino abejus. Bet vis dėlto šis rašytojas turėjo nuostabią drąsą prieš visą pasaulį smerkti juslinius-jausminius smagumus, nors jis gerai žinojo, kad visuomenės dauguma tik šitokių malonumų ieško menuose ir už tai gerbia jų autorius.

Be abejo, kad šita savo drąsa L. Tolstojus netiesiog prisidėjo prie rimtosios dailiojo meno sampratos, nors jo meto ir vėlesnio laiko įvairaus meno kūrėjai jo tezėms nepritarė, kaip anks-

---

[8] J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française illustrée*, Paryžius 1949, II t., 124 psl.

[9] *Čto takoje iskustvo?* [*Kas yra menas?*].

tesni rašytojai ir menininkai nepaisė nė J.-J. Rousseau smerkimų. Jų abiejų nepaklausė nė daugelis meno filosofų, nes iki mūsų dienų jie į dailiojo meno kūrybą tebežiūri kaip į vieną tauriausių žmogiškos veiklos arba kultūros sričių, kurioje gali vispusiškai atsiskleisti žmonių prigimtis. Todėl ir mūsų filosofas Stasys Šalkauskis yra palikęs lietuviams šūkį: „Menas grožiui, grožis gyvenimo tobulumui“ [10]. Kitaip tariant, St. Šalkauskis norėjo, kad, savo menais kurdami grožį, žmonės tarnautų gyvenimo tobulumui.

Tik čia tobulumą, atrodo, reikia suprasti ne tiek kaip dorovinį kilnumą, bet kaip gyvenimo pilnatvę bei asmens kūrybiškumą. Tai reiškia, kad dailieji menai, skatindami kūrybiškumą bei praturtindami gyvenimą, suteikia žmonėms — meno vartotojams tokių vertybių pažinimo, kokio taip įtaigiai, akivaizdžiai ir maloniai nepajėgia pasiūlyti jokia kita žmogiškoji veikla. Šitokio nesuinteresuoto ir gilaus vertybių pergyvenimo drauge su savo kūrybiškumo pajautimu žmonės teisėtai ilgisi. Kadangi šį protingą, iš žmonių prigimties kylantį ilgesį dailieji menai daugiau ar mažiau patenkina, tai jie iš esmės yra geri, nors ir neapsaugoti nuo blogio grėsmės. Tuo pačiu visas dailusis menas yra iš esmės priimtinas, nes visa, kas patenkina žmogišką prigimtį pagal žmogaus proto nurodymus, tuo pačiu yra gera, yra gėrybė.

Taip pat kūrybiškumui bei gyvenimo pilnatvei patarnauja dailiųjų menų artimi giminaičiai — pramoginiai menai. Nors jie nesuteikia tokių brangių vertybių pergyvenimo kaip dailieji šedevrai, tačiau dėl to pramoginio meno negalima laikyti nė blogu: tarp įtemptų darbų ir kasdieninių rūpesčių pramoginio meno kūriniai suteikia žmonėms įvairios, malonios psichinės atvangos bei draugystės. Taigi jie atlieka visuomenėje teigiamą vaidmenį, kuris gali būti doroviškai geras, arba bent neutralus. Tačiau daugiau nukreipti į juslinius-jausminius malonumus negu į egzistencines, intelektualines bei metafizines problemas pramoginio meno kūriniai dažniau už dailiuosius nuslysta į žemąją žmonių prigimtį, pasiūlydami meno vartotojams (žiūrovams, skaitytojams, klausytojams) ne vieną blogio įtaigą (sugestiją), kai ji pristatoma žmonėms kaip nekenksminga.

Bet ir dailiojo meno kūryba, kaip kiekviena kita žmonių veikla, nėra apsaugota nuo blogio: nuo žemų minčių, piktų jausmų,

---

[10] Stasys Šalkauskis, *Ateitininkų ideologija*, Putnam, Conn., USA 1954, 135 psl.

klastingų norų ir kitokio melo. Įkūnytos įtaigioje kūrinio formoje, šios pikto sėklos siūlosi realizuojamos gyvenime. Todėl toks P. Picasso paveikslas, kuriame moters veidas atrodo atvaizduotas su kiaulės ar gyvatės snukiu, savaime žiūrovo sąmonėje užgauna moters žmogišką taurumą, nors tapytojas ir nesako, kad visos moterys yra kiaulės ar gyvatės. Dar piktesnė įtaiga matyti A. Škėmos *Baltos drobulės* romane. Kai jo herojus Garšva po įvairių gyvenimo nesėkmių pasijunta patenkintas ir net laimingas psichiatrinės ligoninės narve, negalima nematyti, kad šitaip skelbiama skaitytojams žmogaus gyvenimo beprasmybė arba blogis.

Tačiau kad ir pikto dėmėmis paženklintus dailės ir literatūros kūrinius neretai siūloma priimti kaip gerus arba bent kaip neutralius: jie esą tik daiktai, o ne veiksmai, nes tik šie paprastai matuojami gėrio ir blogio saiku. Todėl ir reikia atsakyti į klausimą, ar dailiojo meno kūriniai yra daiktai?

Juodžiausios pornografijos apysaka taip pat kaip Dovydo psalmių knyga nebus nei geros nei blogos, kol jos gulės knygų lentynoje pas bibliofilą ir kol jų nepradės skaityti sąmoningas žmogus. Neutralios vertės kaip akmuo ar stulpas gali atrodyti balta moteriškės statula (gal graikų poetės Sapfo, gal taurios prancūzų karžygės Joanos d'Arc) miesto sode. Ten varnai, šuniui ir ant suolo miegančiam studentui ta statula nė kiek nebus vertesnė už akmenį ar stulpą.

Bet anos baltos statulos reikšmė ir vertė pasikeis, kai, pabudęs ant suolo, studentas pradės klausti, ką ta balta moteriškė reiškia, ką ji vaizduoja. Tada ana baltoji statula pabus iš daiktiško neutralumo ir pradės „atsakinėti" anam buvusiam miegaliui. Tada tarp jo ir statulos prasidės tylus pokalbis. Per jį paaiškės, kad baltoji statula nebuvo daiktas, panašus į akmenį ir stulpą, bet pasirodė, kad ji — meno kūrinys, galįs apreikšti skulptoriaus minčių, jausmų, vaizduotės ir norų, kokių nepajėgs „pasakyti" nei akmuo, nei stulpas. Bet jeigu norėtume statulą būtinai sieti su daiktu, tai turėtume tarti, kad ji yra sužmogintas, sugyvintas, suveiksmintas, įsielintas daiktas.

Šitaip galvoja dailininkai ir rašytojai. Antai, Jono Avyžiaus *Chameleono spalvų* romane skulptorius Skirmonis taria: „Akmuo taip pat neturi sielos, bet aš ją įkvepiu" [11]. Panašiai galėtų pasakyti kiekvienas meno kūrėjas apie savo kūrinį, kad šis kiekvie-

---

[11] J. Avyžius, *Chameleono spalvos*, Vilnius 1979, 229 psl.

nam meno vartotojui atskleistų tai, kas buvo svarbu autoriui. Šis žmogiškai dinamiškas pradas ryškiausiai pasirodo dainos ir scenos menuose, kur išraiškos ir vaizdavimo priemonėmis tampa gyvo žmogaus dalyvavimu.

Iš meno kūrinių vidinės dinamikos taip pat aiškėja, kad įsielinti daiktai arba meno kūriniai turi trijų fazių „gyvenimą". Pirmojoje arba gimimo fazėje kiekvienas meno kūrėjas savo individualios technikos pagalba įkūnija daiktinėse formose tam tikrą savo emocionalų idealą, kitaip sakant — savo žmogiškai vertingą idėją arba tiesiog žmogišką vertybę. Šiuo momentu morališkai pakrikęs autorius, kartais pats šito nejausdamas, gali įkūnyti savo kūrinyje (įpaveldinti savo „vaikui") antimorališkų nuotaikų, minčių, vaizdų. Tai ta karštoji, labiausiai kūrėją įpareigojanti fazė, kai per kūrybos procesą gimsta meno kūrinys kaip jauna mergaitė, pirmą kartą pasirodanti iškilmėse.

Antrąją arba miegančiąją fazę meno kūrinys „pergyvena" tada, kai statula arba paveikslas iš dailininko rankų patenka į muziejaus sandėlį, arba kai rašytojo romanas atsiduria bibliofilo knygų lentynoje, kad jo ten niekas neskaitytų. Šitoje „miegančios gražuolės" fazėje kūrinys prilygsta daiktui, popierių pluoštui, kad ir knygos pavidalu.

Tačiau kūrinys ne dūlėti sukurtas, bet santykiauti su žmonėmis, „skelbti" jiems autoriaus intencijas. Savo stebėjimais meno vartotojai „miegančią gražuolę" pabudina. Klausdami, ką ji reiškia, jie gauna kūrinio atsakymą su visu tuo, kuo jį įsielino jo autorius. Pažadinama meno gražuole žiūrovas ar skaitytojas domisi visai ne kaip daiktu, bet su palankumo šypsniu, intelektualiai, emocionaliai. Todėl kun. Feliksas Jucevičius teisingai sako: „Jei meno kūrinys būtų tik fizinis objektas, tai tikrai mes juo nesidomėtume" [12]. Tačiau autoriaus kūrinyje išreikštomis įtaigomis meno vartotojai domisi įvairiai, jas interpretuodami pagal savo asmenines patirtis ir pagal savo pasaulėžiūras. Bet šios interpretacijos neatpalaiduoja autorių nuo jų pradinės atsakomybės. Kūrinio gimimo fazėje autorių pasėta pikto sėkla gali meno vartotojų sielose išaugti iki nuodingų augalų, ypač silpnavalių žmonių sielose, nes blogis dažniau patrauklesnis už gėrį. Todėl ir čia, svarstydami meno ir dorovės santykius, daugiau dėmesio skiriame blogybėms negu gėrybėms.

---

[12] F. Jucevičius, *Menas spalvų ir formų žaisme,* Putnam, Conn., USA 1975, 50 psl.

Bet jeigu blogis dažniau patraukia negu gėris, jei iš meno kūrėjų įtaigių užuominų skaitytojai ir žiūrovai gali pradėti ugdyti savyje piktybės gėles, — ar dėl šito rašytojams ir dailininkams reiktų uždrausti vaizduoti blogybes? Anaiptol. Kadangi mūsų žmogiškoji tikrovė nėra joks rojus, o dorybių grožis geriau atsiskleidžia netobuloje aplinkoje, tai ir blogio apraiškų nereikia ir negalima dirbtinai išjungti iš dailiojo meno kūrinių. Yra dvi žymesnės aplinkybės, kurios leidžia vaizduoti ir išreikšti įvairias blogybes mene.

Pirmiausia, joks gėrio ir blogio reiškinys negali būti atvaizduotas ir išreikštas kūrinyje taip intensyviai, kaip jis būna gyvenimo tikrovėje, jeigu autorius net tyčiom šito norėtų. Mat, tikrovė meno kūriniuose visada yra suabstraktinta, daugiau ar mažiau stilizuota tikrovė, visada simbolinė ir užmigdyta, nors potencijoje pabudinama, visada negyva, nors ir sugyvinta. Todėl niekšybės, ydos ir dorybės menuose negali pasiekti tokios įtaigos laipsnio kaip žmogiškoje tikrovėje.

Jeigu įvairios blogybės mene nebūtų suabstraktintos bei prislopintos, nevienas kūrinys nebebūtų dailusis, nes realistinės pikto galybės griautų žiūrovuose ar skaitytojuose pažinimo galių bendradarbiavimą, be kurio nebūna grožio emocijos. Tai žinodami, vieni menininkai viso piktybės siautėjimo nenori vaizduoti, o kiti nepajėgia, kad ir norėdami. Antai, Matthias Grünewald (1470?-1530), kad ir labai natūralistiškai vaizduodamas Kristaus mirtį Isenheimo altoriuje, vis dėlto nepajėgė išreikšti to viso šiurpo, kokį sugestionavo Jėzaus mirtis prie kryžiaus (žr. pav. 48 psl.).

Dar labiau bejėgis pasirodo menas, kai jo kūrėjai mėgina vaizduoti stichiją tokio visuomeninio pikto, kaip karo šiurpas ir nelaimės. Todėl tiek P. Picasso paveikslas *Guernica* (New York), kur tapytojas mėgino išreikšti šiurpias karo žiaurybes per to miesto bombardavimą (1937), tiek Kazio Binkio *Generalinė repeticija,* įkvėpta hitlerinės Vokietijos ir Lenkijos karo nelaimių 1939 m., teatrodo tik blankūs, toli gražu neadekvatūs simboliniai šešėliai, palyginant juos su tikrove. Tiesa, yra rašytojų, kurie būna įsitikinę, kad visuomeninį piktą galima geriau pavaizduoti raštu negu jį matyti pilkoje tikrovėje. Antai, kun. Stasys Yla yra įsitikinęs, kad jo atsiminimuose vardu *Žmonės ir žvėrys dievų miške* piktybių šiurpas hitleriniame kacete yra išreikštas intensyviau negu buvo gyvenimo tikrovėje. „Mano kacetinė knyga, — rašo auto-

rius [13] — yra daug šiurpesnė negu toji tikrovė buvo išgyventa per du metu", nes „ji čia sukondensuota, sukaupta".

Deja, šis įsitikinimas yra (ne vieno St. Ylos) autorinė iliuzija. Viena, įtaigiausias žodis, kad ir į sakinius sukomponuotas, visada pasiliks neadekvatus kruvinai tikrovei. Antra, ana dvejų metų kacetinio šiurpo tikrovė, sutelkta į 500 puslapių knygą, perskaitoma per porą dienų, jau yra labai stilizuota, suabstraktinta tikrovė, pritaikyta vaizduojamojo žodžio pajėgumui ir autoriaus pasaulėjautai, kuri dažnai iš pasąmonio rašytojui diktuoja atitinkamą vaizdavimo būdą. Tačiau kūrinyje stilizuotas blogis nėra panaikintas blogis. Skaitytojo, arba žiūrovo sąmonės pažadintas jis pajėgia realiai pasireikšti ir veikti.

Antra aplinkybė, dėl kurios pikto geluoniai dailėje, teatro scenoje ir dailiojoje literatūroje netenka daugiau ar mažiau savo saldžių nuodų galios yra kūrėjų išraiškos ir vaizdavimo būdai. Jie pareina nuo kūrėjų pasąmonės, nuo pomėgių ir pasirinktos technikos, bet svarbiausia nuo jų pasaulėjautos. Sakysime, nihilistas gali nepajėgti atskleisti vilties prošvaisčių savo raštuose, nes melo įpročiai, beprasmybės puvėsiai ir mirties grėsmė bus ištisai užvaldžiusi jo sąmonę. Tuo tarpu rašytojas ar dramaturgas, kuris mūsų žmogiškoje galioje jaučia amžinųjų vertybių prasmę, nepaisant vyraujančio melo, niekšybių, kančių ir mirties, jis vis dėlto stengsis pavaizduoti arba atskleisti taip pat gėrio, jo didesnių ar mažesnių apraiškų, besigrumiančių su pikto tamsa juo labiau, kad šitoje klaikiojoje tamsoje bei prievartoje taip pat sunyksta ir užgęsta estetinio džiaugsmo prošvaistės, jeigu jų dar neužslopino XX amžiaus pabaigos nihilistinės menų mados.

Kalbant apie blogio apraiškas meno kūriniuose, reikia pabrėžti melo dažnumą įvairia forma. Gyvenime žmonės yra taip apsipratę su melu, kad su juo tekovoja tik grubiais atvejais. Todėl romanų, apysakų ir dramatinių kūrinių veikėjai dažnai atrodo kaip netikri, neautentiški, jeigu jie nėra daugiau ar mažiau susitepę melu vienokia ar kitokia forma. Tuo tarpu pikto idėjos meno vartotojams turi mažiau įtaigios galios negu aistros ir emocijos,

---

[13] St. Yla, *Žmonės ir žvėrys dievų miške, kacetiniai prisiminimai,* Putnam, Conn., USA 1951, 556 puslapiai ir privatus kun. St. Ylos laiškas, rašytas J. Griniui 1980.III.7 d. iš Putnamo, čia cituojamas. Kad rašytojai ne kartą manosi galį beveik viską atvaizduoti, tai paliudija ir garsaus esteticisto posakis: « Menininkas gali viską išreikšti » (Oskaras Vaildas [Oscar Wilde], *Dorijano Grėjaus portretas,* Vilnius 1970, 6 psl.).

be kurių, kaip žinia, meno kūriniai stokoja gyvybės. Tas emocijas ir aistras maitina įvairūs impulsai, polinkiai bei instinktai, kurie iš biologinių individualių pereina į visuomeninius arba partnerinius polinkius. Sakysime, tokiems biologiškai individualiems polinkiams kaip poilsis, maitinimasis, žaismas, meno ir literatūros kūrėjai skiria mažiau dėmesio savo kūryboje negu socialiniams polinkiams, kurie reikalauja bent dviejų partnerių.

Atrodo, kad rašytojai, teatralai ir kitokie meno kūrėjai dažniausiai vartoja ir piktnaudžiauja du biologiškai socialinius instinktus: jėgą ir veisimąsi. Pirmasis, jėgos instinktas pasireiškia puolimo ir saviginos polinkiais, o veisimosi instinktas atsiskleidžia seksualine trauka ir erotiniu švelnumu, kasdieninėje kalboje vadinamu meile, arba tikriau lytine meile. Jei šie du instinktai su savo polinkiais nemaitintų įvairių emocijų bei jausmų, meninė kūryba būtų žymiai skurdesnė ir neįtaigi.

Antai, jėgos instinktas, apsireikšdamas dažniausiai puolimu ir savigina, suteikia plačią atramą ištisoms literatūros rūšims, tiek dailiosioms, tiek pramoginėms, nors apie tai skaitytojai gal nė nepagalvoja. Tuo tarpu visas dramatinio meno žanras (komedijos, dramos, tragedijos), kur žmonių veiksmais supinami ir atnarpliojami įvairūs konfliktai, galutinėje sąskaitoje atsiremia jėgos instinktu, nors dramatiniuose veiksmuose, kurie neša vertingas idėjas bei gyvus jausmus, dažniausiai tematyti puolimas ir savigina.

Paėmę tokius pramoginius žanrus kaip kriminaliniai romanai ir kriminaliniai filmai, vėl išvystume, kad ten puolimo ir saviginos veiksmus slaptai įkvėpia bei maitina jėgos instinktas. Savo nematoma galybe nuslinkdamas net iki žiūrovų bei skaitytojų užhipnotizavimo, jis naikina meno vartotojų laisvę, o kriminalinius romanus bei tokios pat rūšies filmus jis nutraukia į pramoginio meno šešėlį bei į taikomojo meno tamsą. Retai kada tepakildami į dailiųjų menų šviesą ir laisvę, jie dažnai sugestionuoja ir piktų veiksmų mintis.

Iš rašytojų, kurie gerai sugeba valdyti jėgos instinkto įkvėpiamus veiksmus, reikia paminėti F. Dostojevskį. Jo gerųjų romanų beveik visose intrygose galima pajusti tą jėgos ir klastos instinktą, kuris per puolimo ir saviginos veiksmus sustiprina kūrinių vienybę, sudomina skaitytojus ir iškelia kūrinius iš pramogų srities. Kas norėtų išvysti, kaip meistriškai F. Dostojevskis vartoja puolimą ir saviginą aukštesniems meno tikslams (žmonių charakteriams piešti, jų idealams atskleisti, jų veiksmams pagrįsti),

tas turėtų pasiskaityti *Nusikaltimo ir bausmės* romano sceną užeigos namuose, kur susitinka Svidrigailovas su Dunia Raskolnikovaite [14].

Dramos kūrinių žanre jėgos instinktas gal aiškiausiai matyti W. Shakespeare'o *Mackbethe*. Ten visuomeninio blogio ir asmeninio nusikaltimo šiurpas pasiekia tokį aukštą laipsnį, kad net pradedi abejoti, ar kūrinys bėra dailusis.

Antras, kaip sakyta, galingas biologiškai socialinis variklis meno kūryboje yra veisimosi arba seksualinis instinktas. Savo galybe, kartais siekiančia hipnozės, jis ne vieną žmogų išmuša iš dorovės kelio ir suklaidina daugelį meno kūrėjų. Šis instinktas gal nėra toks brutalus kaip jėgos variklis, bet klastingesnis už jį. Jis turi slaptos galios erotinį švelnumą bei meilę taip „sublimuoti" (sukilninti) ir pakeisti, kad iš savanaudės ji gali tapti altruistine krikščioniška meile, siekiančia herojinio kilnumo bei švelniausio grožio.

Todėl nenuostabu, kad veisimosi instinkto daugiau ar mažiau paveikti dailininkai, rašytojai, teatralai yra sukūrę neapžvelgiamą gausybę įvairių kūrinių meilės temomis. Kaip šis instinktas suvilioja ir net užhipnotizuoja meno mėgėjus ir rašytojus, gal niekas geriau šito nepailiustruoja kaip pabėgėlio nuo rusų revoliucijos Vladimiro Nabokovo atvejis. Šis rašytojas savo gyvenimo didžiąją dalį praleido Jungtinėse Amerikos Valstybėse profesoriaudamas, dėstydamas rusų literatūrą ir rašydamas romanus. Šitais jo kūriniais mažai kas domėdavosi. Bet kai į senatvę jis parašė *Lolitos* romaną (1958), kuris stovi prie pornografijos ribos, Nabokovas netrukus tapo garsus beveik visame pasaulyje: jo *Lolita* buvo išversta į daugelį kalbų ir biznierių išleista dideliais tiražais. Tada žmonės susidomėjo ir V. Nabokovo rimtaisiais romanais.

Tačiau pasitaiko dar liūdnesnių atvejų už Nabokovą. Tie rašytojai, kurie neturi jokių rimtų problemų atskleisti savo visuomenei, arba kurie savo kelias mintis yra sunešioję, dažnai griebiasi seksualinių-erotinių temų bei nuogybių vaizdavimo tikėdamiesi, kad smalsuolių sukeltas triukšmas visuomenėje padidins jų uždarbį bei išgarsins jų vardą. Jiems tikriausiai mažai rūpi, kad jų seksualinių prieskonių silpni kūriniai dažniausiai tetinka tik biologinės vaizduotės poreikiams ir prasilenkia su dorovine atsakomybe nekritiškų skaitytojų atžvilgiu.

---

[14] F. M. Dostojevskij, *Prestuplenije i nakazanije,* Maskva 1968, 468-510 psl.

Veisimosi labiau negu jėgos instinktas reikalauja partnerio, ypač priešingos lyties partnerio, dažniausiai moters ir jos nuogo kūno, nes šis slaptai byloja apie tokius pažadus, apie kokius viešai nekalbama. Žvelgdami į moteris, rašytojai dažniausiai nueina į du kraštutinumu. Viename jų, dažniausiai naujaisiais laikais, matome moterį suniekintą ir nuvertintą iki smagumo priemonės, o antrame kraštutinume regime ją iškeltą kaip tauriausią žmogiškumo gėlę. Kaip šio kraštutinumo ryškius pavyzdžius galime suminėti literatūroje Dantės Alighierio Beatričę *Dieviškojoje komedijoje,* Fr. Schillerio Joaną d'Arc jo *Orleano mergelėje,* Grožvydą Vydūno *Amžinojoje Ugnyje.* Ir naujųjų laikų realistai, kurie nemėgsta nieko idealizuoti, vis dėlto yra sukūrę taurių moterų paveikslų. Tarp jų galima čia suminėti H. de Balzac'o Eugeniją Grandet (šito vardo romane), I. Turgenevo Lizą *Bajorų gūštoje,* L. Tolstojaus Mariją *Karo ir taikos* romane.

Tačiau apskritai realistai labiau mėgsta vaizduoti seksualinio instinkto nugalėtus ir pavergtus žmones, ypač šitaip pažemintą moterį. Todėl G. Flauberto *Madame Bovary* romane Emma Bovary yra svetmoterė ir savižudė, L. Tolstojaus Anna Karenina šitokio pat vardo romane yra svetmoterė ir savižudė, Antano Vienuolio *Paskenduolės* Veronika — seksuališkai paslydusi mergina ir savižudė. Be abejo, kad prie Onos Kareninos ir Vienuolio Veronikos savižudybių daug prisidėjo joms labai nepalanki socialinė aplinka kaip ir prie Goethės *Fausto* Margaritos nusikaltimo (jos vos gimusio kūdikio nužudymo). Tačiau visų čia minimų sutriuškintų moterų nelaimės užsimezgė dėl šių moterų nusilenkimo seksualinio instinkto klastai ir prievartai.

Šitokios rūšies vyrų nusikaltimai literatūroje pasitaiko rečiau ir blankesni, nors kaip tik vyrai dažniausiai organizuoja meno pramogas, kur moterys tampa priemonėmis kitų gašlavimui sužadinti ir gal būt patenkinti. Šituo moterų pažeminimu ir piktinosi L. Tolstojus, kovodamas dėl meno dorovingumo ir rašydamas: „Spektaklis nebus spektaklis, jeigu kokiu nors pretekstu scenoje nepasirodys iš viršaus, arba iš apačios apnuogintos moterys. Romansai, dainos — visa tai įvairiais laipsniais supoetizuoto gašlumo išraiškos"[15].

Prie šio L. Tolstojaus pasipiktinimo gal reiktų pridurti, kad

---

[15] L. N. Tolstoj, *Čto takoje iskustvo? What is art?* Letchworth, Hertfordshire, Brada Books 1963, 97 psl.

dailusis menas, kuris savo grožiu turėtų tarnauti gyvenimo tobulumui, per pataikavimą veisimosi instinktui daug kur tapo ir tampa nužemintas į pramoginį meną įvairiu laipsniu. Per gausią literatūrą, per gausybę teatro spektaklių, per nesuskaitomus kinematografų seansus meilės ir moters pajungimas padailinto sekso tarnybai yra mus pristūmęs prie šalto abejingumo žmogaus asmeniui ir prie nepagarbos jo dvasinėms vertybėms. Mūsų laikų nukrikščionėjusioje visuomenėje tai nebestebina. Tik reikia neužmiršti, kad sekso užmačių toleravimas visuomenės viešumoje atrodo pataikavimu biologiniams polinkiams, kurie kultūros nepakelia ir nepraskaidrina.

Tik sakant, kad dėl mūsų laikų dorovinio nuosmukio yra atsakinga visuomenė su įvairių menų kūrėjais, reiktų numatyti išimtį mūsų dienų abstraktiniams skulptoriams bei tapytojams. Juk maždaug nuo XX amžiaus vidurio abstraktinės dailės kūriniuose nebėra vietos žmogui, taigi nė moteriai. Dabar keli gelžgaliais sujungti ar sucementuoti akmens gabalai atstoja statulą, o drobėje, kuri už spalvotų brūkšnių turi atvaizduoti gryną erdvę, nebėra vietos žmogaus siluetui. Tik mūsų dienų daugelis dailininkų pašalino žmogų iš savo kūrinių ne dėl kažin kokios dorybės, bet dėl madingos technikos bei naujo vaizdavimo būdo, kuris, kaip kraštutinai antinatūralistinis, neigia regimąją, visų pažįstamą tikrovę būsimo žiūrovo laisvos vaizduotės labui, nors šitoks menas po grynosios tapybos priedanga slepia savo tuštumą, arba nihilizmą. Jei pamirštume jos individualią techniką, šitą grynąją arba abstraktinę tapybą turėtume teisės pavadinti ir tapetine.

Šis neva grynosios tapybos pavyzdys vėl primena, kad meno ir dorovės santykiams didelės svarbos turi kūrėjų išraiškos ir vaizdavimo būdai, kurie daugiausia pareina nuo kuriančiųjų pasaulėjautos. Tai iš dalies paliudija ir didieji rusų rašytojai realistai, palyginti su tos pačios srovės prancūzais. Antai, rusų I. Turgenevas, F. Dostojevskis, L. Tolstojus buvo prancūzų realistų G. Flauberto, G. de Maupassanto ir E. Zola amžininkai. Šie prancūzai, savo raštuose dažnai niekinę meilę bei moterį ir apskritai pažeminę žmogų, buvo ne tiktai realistai, bet taip pat gilūs skeptikai, gal net ateistai ir nihilistai. Tuo tarpu čia suminėti rusų rašytojai buvo krikščionys, ypač Dostojevskis ir Tolstojus.

Jų krikščioniška pasaulėjauta teigiamai atsiliepė ir jų žmogiškos tikrovės vaizdavimui. Melo, niekšybių, nuodėmių ir skausmo pasaulyje jie regėjo ne tik gėrio prošvaisčių, bet ir didelių

meilės bei ryžto darbų. Jie ir moterų nesuniekino ir jų meilės nenuvedė į seksualinio instinkto žabangus. Taigi šituo atžvilgiu, kuriuo dažnai nusižengia realistai-natūralistai, Tolstojus ir Dostojevskis išliko be priekaištų. Gal šitame stovyje juos išlaikė jų stipri genijų prigimtis? Bet vis dėlto save jie apreiškė taip pat vaizdavimo būdu.

Kiek būna svarbus vaizdavimo būdas meno kūrinio dorovingumui, tai gali paliudyti tiek L. Tolstojus savo romanu apie svetmoterę ir savižudę Oną Kareniną, tiek F. Dostojevskis savo *Nusikaltimu ir bausme.* Vaizdavimo būdo atžvilgiu ypač pamokomas šis pastarasis visokios kančios ir tamsos kūrinys, kur blogis knibždėte knibžda namuose ir gatvėse įvairiausiai — suaugusių ir vaikų kančiomis, girtuoklyste, paleistuvyste, melu, apgaule, prievarta ir mirtimi (žmogžudystėje bei savižudybėje). Šito romano beveik svarbiausi herojai vyrai — beveik visi, išskyrus vieną — pasirodo kaip įvairių blogybių bendrininkai, tarnai ir vergai. Jų tarpe šviesesnės — moterys, dažnai vyrų skriaudžiamos, nors pačios atsiskleidžia jautria širdimi, pasiaukojančia meile ir kitokia veiklia kova prieš blogį, išskyrus vieną lupikaujančią senę.

Nusikaltimo ir bausmės romane kovoje su blogiu ypatingą vietą užima Sonia. Dėl meilės savo ligotos pamotės pusbadžiams vaikams ji slaptai verčiasi gėdingu prostitutės amatu, bet labiausiai ji nori tarnauti gėriui ir pasiaukojimu nelaimingiesiems. Ji įstengia savo švelnumu lemiamai paveikti išdidų intelektualą Raskolnikovą, kad šis prisipažintų savo padarytą žmogžudystę ir už ją laisvai prisiimtų bausmę Sibiro kalėjime. Šitaip Sonia lemiamai prisideda prie to, kad romane atvaizduotas įvairus blogis neturi nei nugalinčios nei žavinčios galios. Bet tai gal daugiausia nulemia paties Dostojevskio pomėgis ryškiau bei smulkiau vaizduoti nuodėmių priežastis ir pasekmes, negu piešti nuodėmingų veiksmų paveikslus.

Pavyzdžiui, kitokio vaizdavimo būdo realistas-natūralistas, kuris nelaikytų nusižengimu papataikauti miniai, mėgstančiai kutenančius smagumus, tikriausiai būtų pavaizdavęs Sonią su kokiu nors nutukusiu pirkliu lovoje. Dostojevskiui šitokios prasmės epizodai nepriimtini, nes jie pakenktų Sonios bendrajam apmestam paveikslui. Juk ši girtuoklio nelaiminga duktė — slapta prostitutė. Todėl rašytojas vaizduoja tik jos regimus poelgius. Antra, jam svarbiau Sonios nusikaltimo motyvai — gelbėti alkoholiko tėvo ir džiovininkės pamotės pusbadžius vaikus, kartu neužmirštant

giliai širdyje paslėpto užmojo padėti išdidžiam idėjiniam žmogžudžiui Raskolnikovui per atgailą sugrįžti į žmonių normalią bendruomenę.

Panašiai kaip su Sonia *Nusikaltimo ir bausmės* autorius elgiasi su juslinių aistrų nusikaltėliu Svidrigailovu. Nei jo ankstesnių juslinių nuodėmių, nei jo savižudybės vaizdo rašytojas netapo, bet už tai plačiai atskleidžia jo psichinį stovį aną klaikią ir slogią naktį, kuri pasibaigė Svidrigailovo savižudybe — jo kelione į Ameriką, kaip jis sakė. Taigi Dostojevskio krikščioniška pasaulėjauta įkvėpė rašytoją, jam sugestionuodama, ką jis turėjo vaizduoti plačiai bei iškalbiai ir ką pasakyti tik keliais žodžiais, arba tik ženklu, kad blogio subtilūs nuodai ir jo tamsių pinklių galia būtų jaučiami, bet nepasigautų į savo tinklą romano skaitytojų ir nepažemintų moters, nes ji, kad ir silpna bei nuodėminga, vis dėlto pasilieka žmonijos žiedu.

Iš čia atliktos *Nusikaltimo ir bausmės* sklaidos matyti, kad vaizdavimo būdo įvarios ypatybės (drauge su tema) lemiamai paveikia literatūros kūrinio gerumą, nemoralumą, arba moralinį neutralumą. Kūrinio pabudimo fazėje, kalbant vaizdžiai, vaizdavimo būdas yra jo autoriaus moralinis veidrodis. Jis galėtų būti vienu svarbiausių argumentų St. Šalkauskio mokyme, kad meno kūrinio moralumas galutinėje sąskaitoje pareina nuo jo autoriaus dorovingumo. Sakysime, prancūzų Guy de Maupassanto ne viena novelė yra pažymėta prostitucijos antspaudu. Tai tampa suprantama, žinant, kad tas rašytojas sirgo venerine liga (sifiliu) ir mirė nuo jo išprotėjęs. Tuo tarpu kitas prancūzas, François Mauriac savo romanų tamsiems veikėjams neužtrenkdavo durų prieš Dievo malonę [16].

Jeigu kūrėjas yra atsakingas moraliai už tikrovės vaizdavimą kūrinio gimimo fazėje, tai meno vartotojas (skaitytojas, žiūrovas, kritikas) tampa šiek tiek moraliai atsakingas kūrinio pabudinimo fazėje: tada, kūrinį pažadinęs ir jį papildydamas pagal savo patirtis bei savo pasaulėjautą, vartotojas jį užbaigia psichiškai ir kartu pradeda jį interpretuoti; kadangi autoriaus ir meno vartotojų pa-

---

[16] Iki paskiausių laikų, žvelgiant į lietuvių literatūrą, išaugusią iš kovų dėl įgimtųjų žmogaus teisių, doroviškai nesantūraus vaizdavimo beveik nebūdavo. Vienas antras įtartinas, arba idėjiškai nemoralus kūrinys vaizdavimo būdo atžvilgiu atrodo beveik be priekaištų. Arba, pavyzdžiui, Jurgio Jankaus *Namo geroj gatvėj* ir *Paklydusių paukščių* romanuose, kur kalbama apie seksualinius ir kriminalinius nusikaltimus, jų vaizdavimas nėra nuogas.

tirtys, skoniai, mintys ir jausmai gali daugiau ar mažiau išsiskirti, tai dėl interpretacijų dažnai įvyksta nesusipratimų. Kritikai mėgėjai kartais taip stipriai užsimoja interpretuoti literatūros kūrinį, kad jam suteikia visai savivališką prasmę. Jie kartais iš neutralių dalykų gali sukurti savavališkų blogybių. Jei dėl šito meno mėgėjas pradėtų piktintis ir priekaištauti autoriui, šiuo atveju jis turėtų kaltinti pats save — savo per laisvą ir per jautrią vaizduotę ir jos asociacijas. Šitokie dvilypiai nesusipratimai tarp dailės, teatro ir literatūros kūrėjų bei meno vartotojų dažniausiai atsiranda dėl erotinės tematikos vaizdų bei įvairių nuogybių, nes nevisi žmonės vienodai atsparūs seksualinės traukos vilionėms bei jos slaptiems kutenimams.

Bet ką pasakyti tokiam jaunuoliui, kuris, stovėdamas prieš pusnuogės deivės paveikslą ar statulą, pasiskųstų, kad šis kūrinys jį piktina? Šiuo atveju geriausia tarti: „Nežiūrėk! Ypač nežiūrėk, jeigu pradedi domėtis savo kūnu, o ne atvaizduotos deivės statula, arba jos paveikslu — ne jo prasme, ne jo linijų gracija, ne jo kompozicine darna ir ne spalviniais savitumais. Ir jeigu pradedi domėtis savo kūno juslėmis, dar būtų verta paklausti, ar prieš tave dailiojo meno kūrinys, ar gal jau pramoginio pusiau taikomojo erotinio meno dirbinys". Atrodo, kad visada svarbu prisiminti du dalyku; pirma, riba tarp dailiojo ir pramoginio meno kūrinių visada pasilieka aiškiai nenubrėžta bei palikta žmonių individualiam jautrumui; antra, pramoginio meno kūrinių visada būna žymiai daugiau negu dailių, todėl pramoginius sutinki daug dažniau.

Mažiau moralinių rūpesčių bei nesusipratimų visuomenei ir auklėtojams suteikia d i d a k t i n i s m e n a s, kurio uždavinys ne tiek žadinti grožio jausmą, kiek ką nors gero priminti, arba pamokyti. Didaktinis menas — seniausias. Nuo egiptiečių ir graikų senovės iki renesanso laikų beveik visas menas buvo daugiau ar mažiau didaktinis: šventovėmis, statulomis, reljefais, freskais ir knygomis iškilieji vyrai mokė žmones kokių nors gėrybių — tiesų, dorybių, pareigų.

Ši tradicija tęsiama ir mūsų laikais, nors greta didaktinio meno labai paplito pramoginis ir dailusis. Ir šiandien ne tik miestų aikštėse iškyla paminklai žymioms asmenybėms pagerbti, bet ir kapinėse statomos statulos brangiems mirusiems ir jų asmeninėms dorybėms bei jų darbams prisiminti. Šiais laikais dar daugiau būna įvairių knygų, paveikslų, piešinių, kino filmų, kuriais

norima įkvėpti vaikams ir jaunimui ne tik gerų darbų bei gražių jausmų meilės, bet taip pat duoti ir praktinių informacijų. Tikinčiųjų religinei sąmonei sustiprinti bažnyčios puošiamos statulomis ir paveikslais.

Šis didaktinis menas taip pat kaip pramoginis neturi aiškių skiriamųjų ribų nuo dailiųjų menų. Tik kaip pramoginiam menui už tikrąsias vertybes svarbiau būna pagražinto žaismo malonumai, taip didaktiniam menui svarbiau pačios vertybės už jų grožį, kurį jis palieka dailiojo meno nuosavybe. Šis, dailusis menas stovi viduryje, iš vienos pusės pagerbdamas visažmogiškas vertybes, kurios labiau rūpi didaktiniam menui, o iš antros pusės dailusis menas dalinasi tik dailiais žaismo malonumais su pramoginiu menu, iš jo pasiskolindamas tik šiek tiek žaismo. Iš šitokios schemos matyti, kad didaktinis ir dailusis menai tarp savęs yra labiau susiję negu su pramoginiu: jiedu abudu teigia vertybes, nors ir nevisas vienodu laipsniu. Dailiajam menui svarbu tik visažmogiškų vertybių pažinimo grožis, o didaktiniam menui rūpi visos vertybės bet kokiu laipsniu.

Kai pramoginio meno kūriniams iš malonaus žaismo beveik neįmanoma pakilti iki dailiųjų rimties, tuo tarpu didaktiniai kūriniai, kurie su giliu estetiniu įkvėpimu aukština nepraeinančias visažmogiškas dorybes bei jausmus, įkūnytus medžiagoje kūrėjų individualia technika, gali pakilti ir neretai pakyla iki dailiojo meno aukščio, kur nebežinia, kas nusveria — grožis ar pamokomieji tikslai. Šitokia yra Marijos Pečkauskaitės apysaka *Sename dvare*[17].

Vienaip žiūrint, *Sename dvare* gali būti suprasta kaip pomirtinis paminklas rašytojos motinai su jos anksti mirusiais vaikais. Tai būtų lyg didaktinis kūrinys. Bet, antra vertus, ši apysaka įkūnija visažmogiškus, kilnius bei jautrius sielos poskrydžius, išreikštus subtilia forma bei individualia technika, kurios būna privalomos dailiojo meno kūriniams. Todėl *Sename dvare* skiriame dailiajai literatūrai. Šito negalima padaryti su tos pačios M. Pečkauskaitės *Vinco Stonio* apysaka. Tai didaktinis kūrinys, nes jo svarbiausias tikslas — pamokyti šeiminių ir patriotinių dorybių, kurioms turi tarnauti grožinės priemonės.

Tačiau šitoks didaktinis menas dažnai susilaukia pašaipaus priekaišto, kad jis pasaldina arba pagražina melą. Tai rimtas priekaištas, jeigu didaktiniuose kūriniuose žmogiškoji tikrovė stilizuo-

[17] SATRIJOS RAGANA - Marija PEČKAUSKAITĖ, *Sename dvare*, Toronto 1951, 176 psl.

jama pagal dvi stambias gėrio ir blogio schemas. Tuo tarpu žmonių gyvenimas, į kurį pataisomai veikti nori didaktai, yra žymiai sudėtingesnis: jo giliosios tiesos dažnai patogiomis schemomis neatskleidžiamos. Todėl šitoks didaktinis menas, kuris verčiasi tik gėrio ir blogio schemomis, dažnai prieš autorių norą neišvengia melo. Tačiau laimei, kad tarp didaktinės literatūros kūrėjų ir kitokių menininkų pasitaiko dažnai tikrų talentų, kurie sugeba jų įsivaizduotą neva gyvenimo tiesą pergyventi kaip vaizduotės iliuziją ir šitaip ją dažniausiai supranta didaktinio meno vartotojai, neretai atsidusdami, kad jų pažįstama tikrovė dažniausiai nebūna tokia graži kaip čia, knygose.

Gyvenime įvairios vertybės bei dorybės turi gal nemažiau galios už melą ir niekšybes. Todėl nenuostabu, kad praeities didieji didaktiniai kūriniai, pabudinti dabartyje, gali pasirodyti savo nauja jaunyste ir būti pergyvenami kaip dailiojo meno šedevrai. Kitaip tariant nauji laikai ir jų kutūros jauni žmonės tiems didaktiniams „kūriniams" gali suteikti naujos prasmės. Antai, senovės *Iliada* ir *Odisėja* pasakojo senovės graikams apie jų dievus ir tautinius didvyrius, o mūsų dienų skaitytojai šitas poemas pergyvena kaip epinės poezijos įspūdingiausius visažmogiškus paveikslus. Atėnų Partenonas senovės graikams buvo jų religinis ir tautinis paminklas. Tuo tarpu mūsų dienų keliautoją, meno mėgėją jis žavi savo architektūriniu ir skulptūriniu grožiu. „Partenonas mane stebino ir žavėjo, ir tai savo griuvėsiuose, — rašo kun. F. Jucevičius. — Venecijos pirklių ir turkų patrankų griauta, Teodoro kūjų daužyta, lordo Elgino agentų plėšta, ši šventykla aidi dar ir šiandien marmurine giesme [18].

Dar nuostabesnį savo „gyvenimą" mums atskleidžia vidurinių amžių gotikinės katedros. Jos buvo statomos ir puošiamos gausiomis šventųjų statulomis bei spalvingais vitražais Dievo garbei ir žmonių religiniam bei doroviniam pamokymui. Tai buvo didaktinio meno šedevrai, statyti kartais šimtmečiais. Bet kadangi šitose katedrose nebuvo graikų bei romėnų meno elementų, renesanso menininkai jas apšaukė barbarų gotų menu. Dėl to jis ir pavadintas gotišku vardu tų laukinių karingų tautų, kurios kadaise degino Romą. Net XVII amžiuje prancūzų vyskupas ir rašytojas F. Fenelonas gotikos katedras taip pat laikė barbariško skonio išraiška.

---

[18] F. Jucevičius, *Menas spalvų ir formų žaisme,* Putnam, Conn., USA 1975, 67 psl.

Tik XIX amžiaus pradžioje gotikines šventoves ir jų meną reabilitavo prancūzų romantikas René de Chateaubriand'as, atskleisdamas jų nuostabiai originalų grožį. Dabar šituo grožiu džiaugiasi net XX amžiaus pabaigos komunistai, turėdami prieš akis Vilniaus šv. Onos bažnyčią. „Žiūrėdami į jos fasadą, — rašo J. Jurginis, — mes jaučiame ritmingą linijų žaismą, nesulaikomai kylantį aukštyn. Jeigu kitos garsiosios Europos gotikinės bažnyčios stebina žiūrovus savo kilnia didybe, tai ši — savo lengvučiu žaismingu grakštumu [...] Atidžiai įsižiūrėjus, galima suvokti, kiek rūpestingumo, drąsos ir sumanumo privalėjo turėti tie menininkai, kurie derino detales, kūrė įvairiausių santykių arkas, bokštelius, pumpurus ir ornamentus“ [19]. Šie keli sakiniai apie gotiką gali pakankamai pasakyti, kokį įvairų gyvenimą gali pergyventi didaktinio meno kūriniai, kai juos su meile kuria dideli menininkai.

Prie didaktinio meno ir literatūros taip pat priklauso pasaulyje išgarsintas socialistinis realizmas, kuris palenkia meną politikos interesams. Sovietų komunistų partija jo pradžią nukelia į XIX-XX amž. sąvartą, kada išgarsėjo rusų rašytojas Maksim Gorkij (1868-1936). Šis gabus darbininkų šeimos sūnus, išsiauklėjęs savomis pastangomis ir anksti tapęs socialistu, mėgo savo raštuose realistiškai vaizduoti gyvenimo nuskriaustus ir maištaujančius liaudies žmones.

Šitie žemojo luomo paveikslai dar nebuvo socialistinis realizmas, nes dar aristokratiniuose amžiuose (XV-XVIII) vis atsirasdavo meno kūrėjų, kurie vaizduodavo žemesniųjų profesijų žmones. Kaip tokį ryškų lietuvišką pavyzdį čia galima prisiminti Kristijoną Donelaitį (1714-1780), kuris *Metų* poemoje vaizdžiai apdainavo Prūsijos lietuvių baudžiauninkų darbus bei vargus per patį absoliutizmo klestėjimą. Iš XIX amžiaus tapytojų, mėgusių vaizduoti fizinio darbo žmones, galima paminėti prancūzų Fr. Millet (1814-1875). Taigi darbininkų ir kitokių liaudies žmonių paveikslai dailėje ir literatūroje XX amž. pradžioje nebebuvo jokia naujiena. Tai atrodė visai normalu, nes socialinio gyvenimo skirtumai yra visažmogiškas reiškinys, tinkamas dailiajam menui.

Tačiau, kai rusų bolševikai ėmė kurti savo totalistinę ideologiją savo valdžiai sustiprinti, jie M. Gorkį pasirinko socialistinio realizmo neva pirmtaku, nes šis rašytojas jiems buvo artimas savo

---

[19] J. JURGINIS, *Lietuvos meno istorijos bruožai,* Vilnius 1960, 53 psl.

politinėmis pažiūromis. Jo kūrybą derindami su Lenino ir kitų marksistų mintimis, bolševikai palaipsniui sukūrė savo meno teoriją, kuri Sovietijoje tapo privaloma visiems menininkams, nors labiausiai ją jaučia vaizduojamojo meno kūrėjai (rašytojai, dailininkai, teatralai), nes kompartijos pareigūnai savo tezes interpretuoja, žiūrėdami laiko aplinkybių. Taigi socialistinio realizmo šalininkams svarbiausias meno tikslas — ne grožis, bet partiškumas arba komunistų partijos interesai. Pagal tai įvairūs meno kūriniai turi auklėti ir mokyti piliečius, įkvėpdami jiems komunistinių dorybių pagal komunistinę ideologiją, atremtą i dialektinį ir istorinį materializmą.

Šį didaktinį uždavinį Sovietijos komunistų partija tiesiog kalte kalė į galvą rašytojams, susirinkusiems į antrąjį visasąjunginį suvažiavimą (1954 m.), rašydama: „Grožinė literatūra, kaip ir visos kitos meno rūšys, turi įkvėpti tarybinius žmones kūrybiniam darbui ir visų šiame kelyje esamų sunkumų bei trūkumų įveikimui, didžiajam komunizmo pastatymo reikalui [...] Mūsų rašytojai privalo auklėti tarybinius žmones komunizmo idėjų ir komunistinės moralės dvasia, prisidėti prie visapusiško ir harmoningo asmenybės vystymosi, pilnutinio visų darbo žmonių kūrybinių pradų ir sugebėjimų suklestėjimo“ [20]. Ir toliau šitame pat kompartijos rašte nurodytos pavienės piliečių grupės, kurias rašytojai turėtų auklėti savo kūriniais.

Tiesa, socialistinio realizmo oficialūs vairuotojai nepaneigia grožio literatūroje, bet jų reikalavimuose jis atsiduria kažin kelintoje vietoje taip, kad jo net visai nebematyti. Nepaneigia jie nė meninės technikos, nekartą primindami aukšto meistriškumo reikalą ir individualinį braižą, tačiau politiniai ir visuomeniniai reikalai jiems lieka pirmoje vietoje. Tik kažin ar tie vairuotojai supranta, kad iš viršaus diktuojant, besikeičiančias politines idėjas originaliai realizuoti yra pats sunkiausias uždavinys visiems meno kūrėjams. Būdamos abstrakčios, šios idėjos kūrėjus labiausiai nukreipia į schemas. Bet komunistai to reikalauja iki įkyrumo, išimtis tepripažindami praeities ir kitų (nekomunistinių) kraštų kūriniams.

Kadangi politiniai reikalai kinta pagal laiko aplinkybes, tai net konformistiniai menininkai dažnai nebepajėgia prisitaikyti prie visų kompartijos reikalavimų bei pageidavimų. Kad ji šitaip kai kuriuos rašytojus (neturinčius komunistinio tikėjimo) daugiau ar

---

[20] *Literatūra ir menas kovoje dėl komunizmo,* Vilnius 1962, 48-49 psl.

mažiau sužaloja, ji tai retai kada viešai teprisipažįsta. Bet jau minėtame rašte antrajam visasąjunginiam tarybinių rašytojų suvažiavimui ji vis dėlto išdrįso prisipažinti, rašydama: „Mūsų literatūros vystymąsi neigiamai paveikė eilėje kūrinių pasireiškusios tendencijos tam tikru mastu pagražinti tikrovę, nutylėti vystymosi prieštaravimus ir augimo sunkumus. Literatūroje reikiamai neatsispindi kova su kapitalizmo liekanomis žmonių sąmonėje. Antra vertus, kai kurie literatai, atitrūkę nuo gyvenimo, ieškodami išgalvotų konfliktų, rašė chalatūriškus kūrinius, iškraipytai, o kartais ir šmeižiamai vaizduodavo tarybinę visuomenę, urmu koneveikė tarybinius žmones“ [21].

Šitaip rašė vyriausieji literatūros ir meno administratoriai, tepraėjus maždaug metams po Stalino mirties (1953). Su Chruščiovo valdžios įsigalėjimu politikų komandavimas meno gyvenimui sušvelnėjo. Prasidėjo vadinamasis atolydis. Tada pasirodė Aleksandras Solženicinas, pamažu nueidamas į griežtą opoziciją komunistų totalizmui, kol pagaliau jis buvo ištremtas iš Rusijos. Prie N. Chruščiovo, režimui sušvelnėjus, šiek tiek laisviau atsikvėpė ir pavergtos Lietuvos meno žmonės [22].

Žiūrint į ateitį tų dailininkų ir rašytojų, kurie yra įsprausti į komunistinę santvarką, reikia pasakyti, kad jų kūriniams įeiti į ilgaamžį tautos ar žmonijos lobyną trukdo bent kelios priežastys. Pirma, tai meninės teorijos suplakimas su valstybine-politine sistema, kuri savo administracinėmis priemonėmis meno kūrybą palenkia totalistinės partijos interesams.

Antra priežastis — perdidelis pabrėžimas socialinio-politinio gyvenimo aktualijų, kurių sprendimas būtų priimtinas komunistų partijai. Šitai gali patenkinti konformistiniai asmens arba žurnalistiniai talentai. To tarpu didieji kūrėjai, kurie yra pašaukti gi-

---

[21] Ten pat, 51 psl.

[22] Tada buvo leista maždaug laisvai kalbėti ir rašyti apie M. K. Čiurlionio kūrybą. Kad ir cenzūros stropiai sekamas, į senatvę atsigavo V. Mykolaitis-Putinas, keletą savo poezijos šedevrų paskelbdamas *Būties valandos* (1963) ir *Lango* (1966) rinkiniuose. Tada iškilo jaunas poetas Justinas Marcinkevičius ypač su *Mindaugo* drama, nors jos krikščioniškus personažus ir sužalojo ateistinė ideologija. Tik nežinia, kam priskirti nuopelną, ar socialistinio realizmo administratoriams, ar patiems rašytojams, kad jų kūriniuose nėra nihilizmo pelėsių, nė seksualinio gašlavimo paveikslų. Šituo atžvilgiu pagirtina J. Baltušio atsiminimų knyga *Su kuo valgyta druska*. Nors *Chameleono spalvų* romane Jono Avyžiaus veikėjai nemažai svetmoteriauja, nors beveik visas merginas dar prieš vestuves rašytojas suguldina su vyrais į lovas, tačiau ten gašlavimo scenų išvengta.

liau žvelgti į būties mįslę, bėgamos dienos reikalus neretai supranta ir vertina kitaip negu partijos pareigūnai. Su jais kūrėjai tiesiog sueina į konfliktus, kai asmenų, tautos ir žmonijos ateitį įsivaizduoja kitaip, negu norėtų dialektinio bei istorinio materializmo išpažinėjai — racionalistai.

Trečia priežastis, varžanti kūrėjus, tai socialistinio realizmo teoretikų bei administratorių nepalankumas transcendentiniam žmonių polinkiui į metafizinę tikrovę. Valdiškas noras išjungti šitas problemas iš rašytojų kūrybinių rūpesčių bei sumanymų reiškia susiaurintai bei schematiškai suprasti žmogų, nors į jo prigimtį bei jo likimą rašytojas ar dramaturgas yra pašauktas žvelgti laisvai.

Su nepalankumu transcendentiniams polinkiams ir metafizikai pasirodo ketvirta priežastis — priešingumas bet kokiai religijai: religinei intuicijai, religinei minčiai, religinėms formoms, nes religija, anot marksistų, vergovinėje visuomenėje buvusi opiumas liaudžiai, o socialistinėje visuomenėje ji esanti prietaras. Prieš ją esanti reikalinga speciali kova, kurioje taip pat turi dalyvauti rašytojai ir kiti menininkai.

Bet komunistų nepalankumas transcendentiniams polinkiams bei metafizikai ir jų priešišgumas bet kokioms religinėms formoms tuo pačiu tampa priešingumu sąžinės laisvei. Bet priešingumas žmonių sąžinės laisvei tuo pačiu tampa laisvės neigimu apskritai, nors l a i s v ė yra vienintelė vertybė ir drauge politinė problema, kuri yra radusi gyvą stiprų atgarsį meno kūriniuose, ypač literatūroje. Tai liudija Fr. Schilleris, Adomas Mickevičius, J. Gordon Byronas, Maironis, Vaižgantas savo pirmaeiliais kūriniais.

Politinė laisvė gali įkvėpti meno kūrėjus ir gali būti atvaizduota meno kūriniuose, nes ji pasiekia žmogiško asmens gelmes. Jei tikėsime egzistencialistiniams filosofams, žmogaus esmė esanti pati laisvė. Todėl asmens laisvė, sąžinės bei tikėjimo laisvė, socialinė laisvė, profesinė kūrybinė laisvė ir tautos politinė laisvė yra tarpusavyje susijusios ir viena nuo kitų beveik neatskiriamos. Todėl, kas nepripažįsta sąžinės laisvės, tas nepripažįsta nė meno kūrybos laisvės, o kas neigia tautos laisvę, tas nepripažįsta nė kūrybos laisvės. Būdama viena iš pagrindinių visažmogiškų vertybių, laisvė yra nedaloma ir būtina meno kūryboje.

Čia pabrėžiama laisvė nėra anarchija arba savivaliavimas. Laisvė eina greta su pareiga ir įsipareigojimu. Kas nori sau laisvės, tas įsipareigoja pagerbti kitų laisvę ir reikale ją ginti. Kas nori laisvės estetinėms vertybėms kurti, tas įsipareigoja ginti visas kitas

žmogiškas vertybes. Tai yra visažmogiška įpareigojanti politika. Jei prieš komunistą koks nors menininkas sako, kad jis nesąs politikas, o tik dailininkas, arba poetas, iš tokio vyro komunistas turi teisės pasijuokti: kas negina visų žmogiškų vertybių su laisve priešakyje, tas nėra vertas nė estetinės laisvės kūryboje.

Kai valstybė negarantuoja sąžinės laisvės, nėra ko norėti, kad menininkai savo kūrybines jėgas sąžiningai skirtų totalistinės valstybės vergų auklėjimui už duoną. Juk žmogus ne vien duona gyvena. Jei istorinio materializmo šalininkai manytų priešingai, tai jie ciniškai tyčiotųsi iš menininkų bei rašytojų: šie reikalingi ne tik duonos, bet ir sąžinės laisvės bei tinkamo uždarbio kaip visi žmonės. Jei senovėje meno kūrėjai būdavo aplinkybių verčiami dirbti beveik tik už duoną, tai neduoda teisės panašiai elgtis šių dienų kolektyviniams despotams, nors šie ir giriasi atspėję žmonijos istorinį vyksmą.

Kas liks iš socialistinio realizmo kūrybinių darbų, kai jų despotiški administratoriai susmuks savo savivalių senatvėje, parodys aiškiau ateitis. Šiuo tarpu meno ir politinės galios santykiai, kurie yra suglaudinti prievarta komunistiškuose kraštuose, neatrodo įkvepiantys. Reiktų daugiau laisvės ir meilės. Nors Vakarų demokratijose laisvės užtenka, bet stinga meilės iš abiejų pusių — meno vartotojų ir kūrėjų.

Visai kitokie m e n o s a n t y k i a i s u r e l i g i j a. Jie prasidėjo tada, kai politinių jėgų dar nebuvo: žmogus su religija stovėjo prie meno lopšio; ji spindinčia aureole vainikavo meną, kai įvairios tautos buvo pasiekusios savų kultūrų viršūnes; ji teikia prasmingo įkvėpimo pavieniams asmenims net tada, kada šie nebežino, ar jie bepriklauso ligšiolinėms religinėms bendrijoms. Kartais meno kūrybą religiškai pergyvena patys meno kūrėjai, o kartais meno vartotojai ieško ir randa religinių pergyvenimų, stebėdami didžiųjų meistrų šedevrus. Štai pora akivaizdžių pavyzdžių.

Menotyrininkas ir estų poetas Aleksis Rannit rašo: „Ar eilėraščio kūrimas nėra malda? Man tai yra malda, gal ir nenukreipta į kokią specifinę dievybę (manoji yra Apolonas), bet vis dėlto malda, magiška inkantacija, ritualas ar „šventas atodūsis“ [23].

Kad daugeliui (sekuliarizuotų) meno vartotojų menas atstoja religiją, liudija didelis keliautojas ir meno bičiulis kun. Feliksas

---

[23] Aleksis Rannit, *Pokalbis su Aleksiu Rannitu*, žr. *Draugas* 1979.XII.8, 284 nr.

Jucevičius, rašydamas: „Kartais menas atstoja religiją, nes jis kartais kalba religijos kalba. Kartais jis lyg apreiškia religiją, nebūtinai religiją su dievais ir dogmomis, bet tikrai su ‚anapus‘ [...] Teko kalbėtis su menininkais iš Lietuvos. Vienas pastebėjo, kad šiandien krašte menas ne vienam atstoja religiją. Aš galėjau pats tuo įsitikinti, kai 1968 metų vasarą lankiausi Leningrade. Man darė gilų įspūdį tos minios žmonių, kurios slinko Ermitažo muziejuje su religiniu susikaupimu pro Rembrandto, Matisso, Gauguin ir kitų meistrų kūrinius. Panaši nuotaika dvelkė iš laikysenos tūkstančių žmonių, kurie sekmadienio rytą stovėjo lietuje prie Šv. Izaoko soboro ir laukė rusišku kantrumu savo eilės pamatyti mozaikos šedevrų“ [24].

Šių dienų sekuliarizuotas žmogus ieško religinių sąlyčių su meno šedevrais ir juos jautriai pergyvena dviem atvejais: pirmiausia, spręsdamas savo paties (žmogiško asmens) mįslę ir klausdamas, kas jis toks: ar jis — gyvenimo svaidoma, laimės siekianti dulkė, kurią mirtis nublokš į žemę taip, kad paskui jos pėdsakų nesuras niekas; o gal jis — nušvitusi dulkė [25], kuri per mirtį sužibės danguje nauja žvaigždele? Antras religinio sąlyčio su šedevrais atvejis — kai žmogus (žiūrovas, skaitytojas) jaučia savyje transcendentinį nerimą, klausdamas, ar yra ir kur yra nepraeinanti, pilnutinė Tikrovė, galinti visai patenkinti jį ir kitus?

Šitas problemas sprendžia visos religijos: apreikštoji ir natūraliosios. Žmogaus asmens mįslės sprendimo bandymus galima užtikti jau senovės religijų šventovėse. Apie tai F. Jucevičius rašo: „Žmogus apskritai yra paslaptis, didžioji enigma, ir (senovės) egiptietis nesiliovė tai skelbti pasauliui savo sfinksais [...] Piramidės, sfinksai, Tebų šventyklos, Karaliaus Slėnio piešiniai yra mums meno kūriniai, o Nilo lygumų žmogui buvo tai tūkstantmetinio tikėjimo simboliai“ [26].

Nurodęs, kad menas ir religija susigiminiuoja žmogiškos prigimties gelmėse, F. Jucevičius savo mintį apie absoliučią Tikrovę iliustruoja pagoniškų šventyklų pavyzdžiais, rašydamas: „Zigurratai, piramidės, šventyklos buvo statomos ne su tikslu įamžinti laiką, save ar pasaulį, o labiau pakilti anapus laiko, savęs ir pasaulio. Skulptoriai siekė ne atkurti istorinių personažų paveikslus, o išlais-

---

[24] F. JUCEVIČIUS, *Menas spalvų ir formų žaisme,* ten pat, 74-75 psl.

[25] Poeto M. Vaitkaus įvaizdis, *Nušvitusi dulkė,* Kaunas 1933.

[26] F. JUCEVIČIUS, ten pat, 72 psl.

vinti žmogų iš apraiškų pasaulio, nukreipti jo žvilgsnį į dievybės plotmes, parodyti jam ne tai, kas matyti, o kas tikrai yra". Todėl ir šiais laikais, pasiilgdamas pirmapradės tikrovės, „menininkas pasirenka kai kurias tikrovės formas ne tam, kad atkurtų tikrovę, o kad sukurtų aukštesnę tikrovę" [27].

Kitaip tariant, meno šedevrai nurodo į aukštesnę ir gilesnę tikrovę, kurią išpažįsta religija, o religija pakelia meną, suteikdama jam daugiau rimties ir prasmės. Kad be religijos menas netenka tos rimtesnės prasmės aureolės, tai yra pastebėjęs prancūzų meno istorikas pozityvistas Elie Faure, kuris religiją supranta kaip visuomeninį reiškinį. „Vis dėlto reikia pasakyti, — rašo jis, — kad kažin ko stinga anam menui, taip pat kaip Graikų menui po Phidijaus, japonų menui, kuris išsivystė maždaug šalia religijos, Europos menui nuo XVI-jo amžiaus [...] Iš tikrųjų tą valandą, kurioje vieną kartą — tiktai vienintelį kartą grupės istorinėje raidoje — supuola religinio jausmo staigus subrendimas ir tos grupės aukščiausias energijos momentas, atrodo, kad kažin kas antgamtiško ne nukrenta iš Dievo ant žmogaus, bet žmogus pakyla į Dievą" [28].

Susimąstant ties F. Jucevičiaus ir E. Faure mintimis, kyla ir toks konkretus klausimas: Ar ne skurdesnė atrodytų pasaulio muzika, jei kas iš jos šedevrų tarpo pašalintų G. F. Haendelio *Mesiją,* J. S. Bacho *Mišias h-Moll,* G. Verdi *Requiem* ir kitus religinės muzikos didžiuosius kūrinius? Į ką panašus pasidarytų Europos vaizdas, jeigu kokia nors pikta galybė sunaikintų jos miestų gotikines katedras ir barokines šventoves? Ar ne skurdus atrodytų Vilnius, jeigu kas sugriautų jo bažnyčias, ypač šv. Onos ir šv. Petro bei Povilo šventoves, kaip buvo sunaikintas Trijų kryžių kalnas?

Mintimis stabtelėjus prie šių krikščioniškų paminklų, kai kas gali paklausti, ar krikščioniškasis menas tegali pasireikšti tik šventovėse? Dėkui Dievui, kad ne. Jo buvo ir yra visose rūšyse, visais laikais ir visuose kraštuose, kur gyvena ir kuria krikščionys, nors jų meno kiti nenori pastebėti. Ar daug kas žinojo, kad pavergta lietuvių tauta XIX amžiuje šalia didžiųjų šventnamių ir mažųjų medinių bažnytėlių dar turėjo laukuose puošniuosius medinius kryžius ir koplytėles? Šituos medinius krikščionių paminklus pir-

---

[27] F. Jucevičius, *Menas spalvų ir formų žaisme,* 73-74 psl.
[28] Elie Faure, *Histoire de l'Art,* Paryžius 1921-1927.

mą kartą (1915 m.) išvydę, vokiečiai H. Struck ir H. Eulenberg rašė:

„Gal išskyrus Tirolį, niekur pasaulyje nematyti tiek daug kryžių kaip Lietuvoje. Lyg laivo būrių stiebai, jie stovi prie lauko kelių, galulaukėse ir kryžkelėse. Sutelktų į krūvą jų randame Lietuvos kapinėse, kur jie išauga iš kapų kaip didelės sausos lelijos. Laikų palenkti į šoną, sveikina tie aukštieji kryžiai kaip simboliai mirusiųjų, su kuriais lietuviai, kaip jokia kita tauta, gyvena nuolatiniame baimingame bei draugiškame sąlytyje [...] Kiekvienam neužmirštamai įsmenga atmintin lietuvių kapinės žiemą, kai vakaro saulėleidžių fone tų kryžių grupiniai siluetai kyla lyg Golgotos šešėliai“ [29]. Kai Lietuvoje tie puoštiniai kryžiai yra sunaikinti komunistinių ateistų įtakoje, gal būt dabar ką nors panašaus kuria naujieji krikščionys Afrikoje ir Azijoje, nors to dar nežinome arba nepastebime?

Krikščioniškas menas — „tai atpirktosios žmonijos menas, sako J. Maritain. — Jis pasodintas krikščioniškoje sieloje, prie krašto gyvųjų vandenų, po teologinių dorybių dangumi, tarp septynių Dvasios dovanų veikimo. Taigi natūralu, kad jis išaugina krikščioniškų vaisių. Viskas jam priklauso, tiek tai, kas pasauliška, tiek tai, kas šventa. Jis jaučiasi pas save lig tol, kol siekia žmogaus kūryba ir džiaugsmas. Simfonijoje ar balete, filme ar romane, gamtovaizdyje ar naturmorte, Guignol dramoje ar operos librete jis gali pasireikšti čia visur, ir taip pat bažnyčios statulose ir vitražuose“ [30].

Krikščioniškas menas neturi kokios nors savos technikos, arba kokių nors kitokių priemonių. Krikščioniškasis menas auga, gali augti ir subręsti su visu menu apskritai. Kiekienas didelis meno kūrinys, kuris pasiekia sielos gelmes ir paskatina ilgėtis kažin ko absoliutaus ir tobulo, yra krikščioniškas potencialiai, viltyje. Bet kad meno kūrinys būtų tikrai krikščioniškas, reikia, kad jis būtų ištryškęs iš širdies, mylinčios Kristų ir jo dieviškąjį mokslą, ir dar reikia, kad jis būtų sušildytas sielos, nušviestos Dievo malone.

Taigi, reikia sutikti, kad išugdyti ir sukurti krikščioniškąjį meną yra sunku, „dvigubai sunku, arba tiesiog sunku kvadrate,

---

[29] H. Struck, H. Eulenberg, *Skizzen aus Litauen, Weissrussland und Kurland*, Berlin 1916, cituota iš J. Grinius, *Lietuvių kryžiai ir kopylėtėlės*, Roma 1970, 2 psl.

[30] Jacques Maritain, *Art et Scolastique*, Paryžius 1927, 111 psl.

nes sunku būti menininku ir labai sunku būti krikščioniu, nes visa sunkenybė nėra paprasta suma, bet tų dviejų sunkenybių, padaugintų viena iš antros, vaisius, nes tai reiškia suvesti į santarvę tuos du absoliutu... Sunkenybė tiesiog kruvina, kai epocha gyvena toli nuo Kristaus, nes menininkas daug priklauso nuo laiko dvasios", — sako J. Maritain [31].

Todėl reikia įspėti tuos žmones, kurie su kilniomis intencijomis ir krikščioniškomis mintimis norėtų lengvai kurti religinį ir krikščioniškąjį meną. Ir beveik reiktų pasmerkti tuos pirklius ir jų klientus, kurie mašininės technikos padarytais, pasaldintais religinių siužetų paveikslais, statulomis ir paveikslėliais užpildo ne tik gyvenamuosius namus, koplyčias ir bažnyčias, bet net maldų knygas. Niekas taip nekenkia religinio krikščionių meno geram vardui ir niekas taip negadina tikinčiųjų skonio, kaip biznierių gaminamos kopijų kopijos. Jose dažniausiai nebėra individualios kūrėjo technikos ir nebedvelkia joks gyvas menininko jausmas. Šitaip paveikslėliuose atspausdinti šventieji yra nebetekę individualaus savo veido ir atrodo panašūs vieni į antrus savo maloniais šypsniais.

Kas nori būti krikščioniškas meno kūrėjas ir tai religinėje srityje, pirmiausia jis turi būti geras menininkas ir geras krikščionis. Tiesa, gali atsitikti, kad ir menko tikėjimo, neturįs Dievo malonės ir net paklydimuose meno kūrėjas savo galingos intuicijos dėka gali pergyventi krikščionio džiaugsmus ir sielvartus, jo dorybės grynumą, jo širdies paprastumą bei atvirumą; bet iš šitokios intuicijos gali gimti tik krikščioniško meno fragmentai, krikščioniški epizodai bei detalės, įsiterpę į nekrikščionišką visumą, arba gali susiformuoti tik abejotino krikščioniškumo bei religinės intencijos kūrinys. Kad gimtų ne miręs ar sausas pamėgdžiojimas, bet pilnas gyvybės krikščionių religinis kūrinys, paprasto kūrybinio įkvėpimo neužtenka: reikia, kad jame sušvistų Amžinojo Kūrėjo dieviškoji šviesa. „Kad iškiltų menas, kuris būtų krikščioniškas ne tiktai viltyje, bet ir tiesiog, tikrai išlaisvintas Dievo malonės, reikia, kad jo paslaptingiausioje kilmėje susijungtų vienas ir antras įkvėpimas", — rašo J. Maritain [32].

Taigi, kaip geros valios pastangomis negalima sukurti didelio meno apskritai, taip juo labiau gerais norais ir pasiryžimais

---

[31] Ten pat, 112 psl.
[32] Ten pat, 111 psl.

negalima sukurti krikščioniškojo meno. Jis turi gimti ir išaugti natūraliai. Menininkui užtenka krikščioniškai mąstyti, jausti, veikti, melstis ir mylėti, žodžiu, krikščioniškai gyventi bei turėti tikrą meninį talentą. Jeigu šitoks kūrėjas yra dramaturgas, jis teturi galvoti, kaip geriau sukurti sumanytąją dramą; jeigu jis tapytojas, jam tereikia tobulai nutapyti sumanytąjį paveikslą, o krikščioniškoji dvasia jo kūrinyje atsispindės savaime. Jam šitokį meno dalyką taip pat padės sukurti ir visuomenė, jeigu joje bus gyva krikščioniškoji meilė.

Nors krikščioniškąjį meną kurti sunku, bet jis nėra negalimas. Jam reikia atitinkamų sąlygų, kurios, tiesa, retai tepasitaiko. Tokios sąlygos, kada visuomenė buvo krikščioniška ir meno kūrėjai — krikščionys, buvo susidariusios viduriniais amžiais. Bet ir tada kiek sunkenybių, kiek nukrypimų, kiek nevykusių mėginimų pasitaikydavo. Vienas kitas religinės krikščionių dvasios kūrinys pasirodydavo vėliau, pasitaiko ir mūsų laikais, tik jie būna reti, labai reti. Bet už tai, susitikus šitokius kūrinius, nebekyla meno moralumo problema. Juos stebėdami ar skaitydami meno vartotojai gali be rezervų atsiduoti kontempliacijai, džiaugdamiesi ta paslaptinga gyvybe ir šviesa, kuri sklinda iš kūrinio, lyg įvesdindama į ano pasaulio kontempliaciją.

Bet faktas lieka faktu, kad šiais laikais yra nemažai dailiojo meno kūrinių, kuriuos sukūrė krikščionys, bet kuriuose nėra nieko krikščioniško. Liūdna, kad mūsų laikų dailusis menas yra nutolęs nuo religinių pradų, nuo kurių jis pradėjo skirtis jau renesanso laikais. Tačiau, kaip daugeliui gyvenimo sričių, taip ir dailiajam menui tas nutolimas neišėjo į sveikatą. Menas susmulkėjo ir pradėjo išsigimti, nuslinkdamas į akademizmą, eklektizmą, bestiliškumą, formalizmą. Pasiklydęs mūsų dienų menas deda didelių, kartais atrodančių herojiškų pastangų išsigelbėti. Be kita ko tai liudija įvairūs bandymai-eksperimentai muzikos, tapybos, teatro ir kitose meno šakose.

Šitie menininkų eksperimentai yra dažniausiai techniški, grynos formos siekimai be turinio. Todėl kai kas apie mūsų dienų vadinamąjį avangardinį meną sako, kad dabar kuriamos simfonijos be skambesio, kuriama lyrika be poezijos, rašomos dramos, kuriose nėra veiksmo, tapomi paveikslai, kuriuose nematyti jokio vaizdo. Bet šitoks eksperimentinis menas be turinio neduoda didelių dailiųjų kūrinių. Jeigu XX amžiaus antrosios pusės menuose beveik nebėra žmogaus, kaip jame galėtų pasirodyti krikščioniš-

kasis menas? Tiesa, kad krikščionių religija, skausmo, išganymo ir vilties religija galėtų eksperimentuojantiems menininkams pasiūlyti savojo turinio, tačiau pirmiau patys menininkai turėtų pakeisti savo žvilgsnį ir savo darbų kryptį — drauge su krikščionių religija susidomėti žmogumi — ne tik jo neigiamybėmis ir menkystėmis, bet taip pat jo giliausiais siekimais bei jo gyvenimo visomis vertybėmis ir jų kūryba. Menininkai turėtų tapti ne eksperimentuojančiais technikais, bet pirmiau integraliniais (pilnutiniais) humanistais.

Taip pat viena sąlygų dailiajam menui išsivaduoti iš krizės bei atgimti būtų užmiršti estetistinę arba „menas menui" teoriją, kurios lig šiol nėra išgyvenę įvairių meno rūšių kūrėjai, nors ta teorija jau daugiau kaip šimto metų senutė. Gal reikalaudami iš menininkų gilaus žmogiškų vertybių išgyvenimo ir jomis atremtos kūrybos, gal elgiamės tironiškai? Gal teisingas buvo Henrikas Radauskas (1910-1970), kuris savo *Dainos gimime,* atsiliepdamas į patriotinį B. Brazdžionio eilėraštį *Šaukiu aš tautą GPU užguitą,* rašė:

Aš nestatau namų, aš nevedu tautos,
Aš sėdžiu po šakom akacijos žalios [33].

Tai liudijo H. Radausko skonėjimąsi tarp estetistų, kuriems grakšti forma svarbiau už turinio svorį.

Šis H. Radausko gestas intencijomis buvo panašus į eilėraštį Teophilio Gautier (1811-1872), kuris savo poezijos rinkiny *Emaliai ir kamėjos* (*Émaux et Camées,* 1852), gyrė prancūziškai meninės formos pranašumą. Lietuviškai tas eilėraštis maždaug šitaip atrodo: „Čia viskas praeina. Tik menas standrus amžinybę paveldi, o biustas (senolio) pragyvena jo miestą. Kietasis medalis, kai artojas jį randa vagoj, atskleidžia valdovą. Numiršta net patys dievai! tik suverenės eilutės išlieka galingesnės už varį. Skaptuok tat, lygink ir kalk, kad tavo banguota svaja įsirėžtų giliai į atsparųjų bloką".

XIX amžiaus viduryje prancūzų romantikams pavargstant ir jų revoliuciniams užmojams nusilpus, poetams ėmė vaidentis, kad dailiojo žodžio meno esmė — ne karštų idėjų įspūdingose deklaracijose, bet formos tobulume ir jos pranašume prieš turinį. Todėl

[33] H. RADAUSKAS *Eilėraščiai,* Chicaga 1965, 125 psl.

prancūzų parnasistams bet kokios (kartais archeologinės) svajonės įrėžimas į atspariojo granito uolą pasidarė svarbenis už pačią svajonę. Šitai parnasistų palaikomai „menas menui“ srovei naujos gyvybės suteikė angliškai rašęs airis Oscar Wilde (1854-1900).

Savo *The Picture of Dorian Gray* romano pratartyje O. Wilde drąsiai paskelbė: „Nėra moralių ar nemoralių knygų. Knygos esti gerai arba blogai parašytos. Ir viskas“ [34]. Atmetęs gamtos estetinę vertę, tepripažindamas tik meno grožį, visą jo esmę O. Wilde suvedė į formą bei jos tobulumą — į gerai parašytas knygas. Šitaip meninės formos tobulumą jis iškėlė aukščiau visų kitų vertybių. Taip pat (gal nesąmoningai) jis papataikavo įvairiems vidutiniams menininkams, kurie nebeturi visuomenei pasakyti jokių esmingesnių idėjų.

Nors visa ta estetistinė „menas menui“ teorija yra klaidinga, tačiau tai, ką ji teigia, yra teisinga. Būtent, dailiojo meno kūriniui esminės svarbos turi forma, be kurios negali būti jokio kūrinio, ne tik dailiojo. Bet taip pat nėra dailiojo kūrinio be turinio arba, teisingiau, be žmogiškai vertingos idėjos, kurią ta forma originaliai įkūnija. Tik teoriškai kalbėdami, kūrinyje skiriame formą nuo to, ką ji išreiškia ir vaizduoja. Tuo tarpu konkrečiai dailiojo meno kūrinyje nėra nieko paskirai, bet viskas yra kartu organiškai — ir žmogiškai vertinga (emocionali) idėja, ir jos konkreti išraiška, ir jos originali forma, ir kūrėjo individuali technika (braižas) yra suaugę į organinę vienybę. Kai norima sukurti tik originalią gryną formą be jokio turinio, kurį ta forma įkūnytų, tada nebelieka nė dailiojo meno kūrinio. Šito niekas geriau nepaliudija, kaip avangardistų vadinamoji grynoji arba abstraktinė tapyba — ji priartėja prie sienų tapetų ir tampa mažai kam reikalinga.

Norint geriau suprasti tokių estetistų kaip O. Wilde teorijos klaidingumą, reikia labiau susidomėti žmogaus dvilypumu. Juk žmogiškos būtybės nėra be kūno ir sielos, sutapusių į mįslingą vienybę. Taip pat ir dailiajame meno kūrinyje nėra formos be turinio ir atbulai — jie abu spindi paslaptinga vienybe. Iš to seka, kad meno kūrinys priklauso nuo formos ir turinio — meno kūrinio nėra be žmogiškai vertingos (emocionalios) idėjos, kurią originaliai įkūnija jo forma. Taigi, bet kokia žmogiškai vertinga

---

[34] Oskaras VAILDAS [Oscar WILDE], *Doriano Grėjaus portretas,* Vertė Lilija Vanagienė, Vilnius 1970, 5 psl.

idėja — egzistencinė, moralinė, religinė, visuomeninė, tautinė — dailiojo meno kūrinio atsiradimui ir buvimui yra lygiavertė su konkrečia originalia forma. Todėl estetistų abejingumas, arba nepalankumas idėjiniam bei moraliniam kūrinių turiniui yra jų esminė klaida.

Estetistai taip pat klysta nuvertindami visažmogiškas idėjas arba vertybes ir aukščiau jų iškeldami formalines arba estetines. Šitas perdidelis formalinių ir estetinių vertybių išaukštinimas gyvenime reikštų vertybių sujaukimą, arba neįmanomą chaosą. Tiesa, kad gyvenime retkarčiais pasitaiko asmenų, kurie tebrangina tik estetines vertybes. Tačiau tokių gyvenimas ir baigiasi išimtinėmis katastrofomis. O. Wilde šito neišvengė (teismo nubaustas dviem metam kalėjimo už homoseksualizmą). Ir jo paties kūrinys *De profundis* yra paneigimas jo ankstesnio *Doriano Grėjaus portreto,* pagrįsto estetistiniais paradoksais.

Krikščionims estetistų teorijos išpažinimas veda į naują stabmeldybę. Atrodo, kad šitaip galvoja prancūzų rašytojas François Mauriac (1885-1970), rašydamas: „Krikščionis menininkas, mano nuomone, tada tikrai nusideda, kai vengia savo meną pavesti savo tikėjimo tarnybai. Kūrinys, kuris netarnauja jokiam kitam tikslui, kaip tik pačiam sau, tampa stabu, net mūsų pačių stabu, kuriam viskas palenkiama“ [35]. Iškeldami estetinę formą aukščiau dorovinių bei religinių vertybių, estetistai sukuria nematomą stabą, kuriam nusilenkti kviečiami visi dailiojo meno bičiuliai. Tik ar visi tai supranta?

Stabtelėjus prie dorovės ir religijos santykių su menine forma kūrinyje, jau paaiškėjo, kad ne visi žymūs meno dalykai vienodai vertingi. Bet k a i p n u s t a t y t i v i e n o d a i l i o j o k ū r i n i o v e r t ę tarp kitų? Juk šitoks kūrinys — sudėtingas, todėl gali būti vertinamas įvairiais atžvilgiais [36]. Antai, vienas meno kūrinys — vertingas istoriškai, bet nevertingas estetiškai, o antras vertingas istoriškai ir estetiškai. Tuo tarpu trečias literatūros istorijai visai nereikšmingas, bet žavi istoriniais personažais ir kompozicija. Kuris šių trijų kūrinių vertesnis?

---

[35] Fr. Mauriac, užbaiga romano *Galigai,* Paryžius, cituojama pagal vokišką vertimą *Neue Zeitung* 1952.VII.23, 171 nr.

[36] Meno kūrinių lyginamojo vertinimo problema čia dėstoma pagal Ed. de Bruyne, *Esquisse d'une philosophie,* Bruxelles 1930.

Arba dar keli atvejai. Vienas kūrinys gali atrodyti brangus savo giliai žmogiška idėja, bet ji autoriaus negiliai išjausta ir netobulai išreikšta konkrečia forma. Kitas kūrinys gali būti menkavertės idėjos, bet ji pakankamai pergyventa ir išreikšta originalia forma. Tuo tarpu trečio kūrinio idėja stipri, bet ji skolinta, o ano originali, bet negili. Ir pagaliau žmogiškos idėjos vertingumas ar nevertingumas nevienodai pareina nuo besigėrinčio meno vartotojo pasaulėžiūros. Pavyzdžiui, tikinčiam asmeniui emocionaliai pergyventa ir originaliai įkūnyta religinė tiesa gali būti vertingiausias meno kūrinys, kai tuo tarpu fanatiškam ateistui religinė idėja gali būti kliūtimi gėrėtis estetiškai. Taigi, kūrinio vertinimas idėjiniu atžvilgiu galų gale pareina nuo metafizikos, nes ir pats kūrinys yra susijęs su kūrėjo metafizika, intuityviai pergyventa, kurią nors iš dalies išreiškė kurdamas.

Meno kūriniams vertinti formaliniu atžvilgiu vieno mato taip pat nėra: negalima norėti, kad visi meno vartotojai vieną ir tą patį objektą vienaip atjaustų, suprastų ir mėgtų. Mene nusimanantiems asmenims svarbiausiu principu, vertinant kūrinį formališkai, bus vienybės arba darnos principas. Pirmiausia žiūrima, ką autorius norėjo pasakyti, kokią idėją ar esmę išreikšti. Toliau tiriama, ar įžvelgta idėja yra pakankamai sutapusi su medžiaga, abi sukurdamos originalią formą. Taip pat klausiama, ar idėja buvo intuityviai nuoširdžiai pergyventa, ar ji tinkamu jai būdu išreikšta, ar jos forma nauja, ar pavartota jai sukurti technika yra individuali. Ir pagaliau svarbiausia kritiškam meno kūrinio stebėtojui, ar visi šie pradmenys sudaro vieną, darnią, nedalomą (organinę) vienybę — vienovę, kuri apreiškia kūrėjo sielos atošvaistę ir idėjos spindesį.

Kalbėdami apie meno kūrinių vertę, turime galvoje plačiaregius kritikus, dalykų žinovus. Juk galų gale jie, o ne plačioji minia, nustato kokio nors kūrinio vertę. Jeigu kokį nors meno objektą žinovai per keletą amžių laikė vertingu, galima tikėti, kad jis šitoks yra. Vadinas, šiuo atveju sociologinės mokyklos teiginys, kad kūrinio vertė pareina nuo visuomenės pritarimo, nėra visai klaidinga, kai kalbama apie prabėgusių amžių meną.

Daug daugiau atsiranda sunkenybių, kai reikia pasakyti savo laiko kūrinio menišką vertę. Pirmiausia, čia stinga praeities išbandymų. Antra, net kompetentingi žinovai neišvengia asmeniškumų; negi visi turi vienodai jautrią intuiciją ir tą pačią pasaulėžiūrą? Pagaliau net ta pati forma sužadina kiek skirtingas emocijas ir

įvaizdžius, nes kiekviena siela yra individuali ir atsiliepia savaip.

Be abejo, sunkiausioje padėtyje atsiduria vertintojas, kai reikia nuspręsti, kuris iš kelių meno kūrinių yra vertingiausias. Apytikriai galima pasakyti, kuris kūrinys vertesnis vienu ar antru atžvilgiu; bet aiškiai ir griežtai nuspręsti, koks kūrinys verčiausias visais atžvilgiais, šito objektyviai neįmanoma. Jeigu turėtume vienodos idėjos, vienodos medžiagos, to paties žanro ir to paties autoriaus sukurtus dailiuosius kūrinius, jų meniška vertė būtų aiškesnė. Bet šitoks kūrinių suskirstymas meniškoje tikrovėje yra neįmanomas. Įmanomesni vertės sprendimai, kai susitinkame su to paties autoriaus ir to paties žanro dailiaisiais kūriniais, sakysim su Madonomis, kurių gausiai yra nutapęs Raffaelo Santi (1483-1520). Bet šitokie atvejai labai reti. Apskritai, kai lyginami kelių autorių įvairūs meno kūriniai, apie jų vertę tegalima pasakyti tik subjektyvią nuomonę.

Padarius visus rezervus, galima pastebėti, kad žmonės labiausiai vertina tuos dailiuosius kūrinius, kurie arčiausiai paliečia žmogų. Iš šitokių kūrinių per amžius labiausiai vertinami tie, kurie paliečia giliausias žmonių aspiracijas ir atskleidžia jų gyvenimo mįslės bent kampelį jos paslaptingo uždangalo. Taigi didžiausiais laikomi tie kūriniai, kurie giliausiai, plačiausiai, vispusiškiausiai nušviečia įvairų žmogaus gyvenimą ir atskleidžia amžinai žmogiškas vertybes.

Bet, kalbant apie šitokias temas bei jų problemas, reikia neužmiršti, kad žmogaus gyvenimo bei jo dalios ir visažmogiškų vertybių gilus įkūnijimas originaliai gali būti atliktas šimtu ir tūkstančiu įvairiausių būdų. Tai suteikia galimybę sukurti tiek pat įvairios vertės dailiojo meno kūrinių. Ir kiek jų yra sukūrę dailininkai vien tik motinystės tema! (Žiūr. 32, 80, 112, 224 psl.). Jeigu pasaulis greit nesibaigs staigia katastrofa, o Vakarų menininkai išsivaduos iš dabartinės negalios, žmonija dar gali susilaukti tūkstančių įvairių dailiojo meno šedevrų, kurių kiekvienas kitaip bus vaizdavęs žmonių gyvenimą bei savaip mėginęs atskleisti jo didelę mįslę. Norisi tikėti, kad žymūs talentai ir genijai nesiliaus šitaip turtinę žmonijos kultūrą, kad ir neprilygdami visagalio Dievo kūrybos įvairybei.

Münchenas, 1980.IV.26 d.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

I. Knygos

Ch. Baudouin, Psychanalyse de l'art, Paris, 1929, Alcan.
H. Bergson, Le Rire, Paris, 1936, Alcan.
Ed. de Bruyne, Esquisse d'une philosophie de l'art, Bruxelles, 1930.
F. Challaye, L'art et la Beauté, Paris, 1929, Nathan.
P. Claudel, Positions et Propositions, I, II, Paris, N. R. F.
II Congrès d'Esthétique et de Science de l'art, Paris 1937, Alcan.
B. Croce, Bréviaire d'Esthétique, Paris, 1923, Payot.
H. Delacroix, Psychologie de l'art, Paris, 1927, Alcan.
J. Dobilas, Ar paseno Tenas? Kaunas, 1927.
A. Fabre, Pages d'art chrétien, Paris, Bonne Presse.
H. Focillon, Vie des Formes, Paris, 1934, Leroux.
J. Gobis, Poetinės kūrybos filosofija, Šiauliai, 1925.
P. Guastalla, Esthétique, Paris, Vrin.
P. Guastalla, L'Esthétique et l'Art, Paris, 1928, Vrin.
H. Guerlin, L'Esthétique, Paris, 1930, H. Laurens.
R. Hamann, Aesthetik, Leipzig, 1919.
J. Jakštas, Meno kūrybos problemos, Kaunas, 1931.
V. Jankélévitsch, L'Ironie, Paris, 1936, Alcan.
Ch. Lalo, L'Esthétique, Paris, 1927, Alcan.
Ch. Lalo, La Beauté et l'instinct sexuel, Paris, 1922, Flammarion.
H. Lützeler, Grundstile der Kunst, Berlin-Bonn, Dümmler.
St. Machniewicz, Estetyka życia codziennego, Lwów, 1934.
J. Maritain, Art et Scolastique, Paris, 1927, Rouart.
E. Marguery, L'Oeuvre d'art, Paris, Alcan.
V. Mykolaitis, L'Esthétique de Vladimir Soloviev, Wuerzburg, 1923.
R. Müller - Freienfels, Psychologie der Kunst, I, II, Leipzig, 1923.
Ozenfant et Jeanneret, La Peinture moderne, Paris, Crès.
Revue d'Art et d'Esthétique, Nr. I—II, Paris, 1935.
L. Rusu, Essai sur la Création artistique, Paris, 1935, Alcan.
G. Séailles, Génie dans l'art. Paris, Alcan.
H. Taine, Philosophie de l'art. I. II. Paris, Hachette (lietuviškai K. Masiliūno vertimas).
J. Volkelt, System der Aesthetik, I. II. III. München, 1925—1927.
L. Wencelius, La Philosophie de l'art chez néo-scolastiques de langue française, Paris, 1932, Alcan.
M. de Wulf, L'Oeuvre d'Art et la Beauté, Paris—Louvain, 1920, Alcan.

II. Naujesni straipsniai lietuvių kalba.

V. Bičiūnas, Moteris ir kūryba, Židinys, XII t., 1930, Kaunas.
V. Bičiūnas, Menas ir religija, Židinys, IX t., 1929, Kaunas.
J. Eretas, Hyppolite'o Taine'o „Meno filosofija", Logos, Nr. 1, 1929, Kaunas.
J. Gobis, Poeto psichikos bruožai, Linkuva, 1926.
J. Gobis, Kūrybinis grožis ir moralinis gėris, Židinys XVII t., 1933.
J. Grinius, Dailusis menas ir jo artimieji tikslai, Logos, Nr. 1, 1934,
J. Grinius, Grožis ir erotika, Liet. Mokykla, Nr. 1, 1934, Kaunas.
J. Grinius, Kūrėjas ir kūryba, Liet. Mokykla, Nr. 2, 1934, Kaunas.
J. Grinius, Prancūzai integralinės poetikos kūryboje, Suvažiavimo darbai II, Kaunas, 1936.
J. A. Herbačiauskas, Meno tragedija, Židinys, XI t., 1930, Kaunas.
J. Keliuotis, Poezijos meno problema, Granitas, Kaunas, 1930.
J. Keliuotis, Kritikos psichologija, Židinys, X t., 1929, Kaunas.
J. Keliuotis, Modernusis menas, N. Romuva, Nr. 48—52, 1938, Kaunas.
J. Keliuotis, Moderninio meno keliai, Židinys, XXV, 1937, Kaunas.
A. Jakštas, Amžinoji poezija ir jos kūryba, Židinys, XVI t., 1932, Kaunas.
K. Jasėnas, Meno bei jo istorijos reikšmė, Židinys, X t., 1929, Kaunas.
J. Maceinienė, Pasaulėžiūriniai gotikos meno pagrindai, Židinys, XXI t., 1935, Kaunas.
J. Maceinienė, Impresionistinės tapybos santykiai su impresionistine poezija, Athenaeum, V t., 1934, Kaunas.
J. Maritain, Krikščioniškasis menas, Židinys, X t., 1929, Kaunas.
V. Mykolaitis, Grožio ir meno kuriamosios dailės reikšmė, Logos, Nr. 1, 1921, Kaunas.
V. Mykolaitis, Meno aptarimas, Židinys, IV t., 1926, Kaunas.
V. Mykolaitis, Dėl meno aptarimo; Ginčui baigti, Židinys, V t., 1927, Kaunas,
B. S(ruoga), Istorinė teisybė dailiojoj literatūroj, Vairas, Nr. 7—8, 1935, Kaunas.
I. Skrupskelis, Menas ir religija, Židinys, XVIII t., 1933, Kaunas.
St. Šalkauskis, Grožis filosofijos šviesoj, Logos, 1928, Kaunas.
I. Šlapelis, Peizažas mūsų tapyboj, Židinys, XXIV t., 1936, Kaunas.
I. Šlapelis, Mūsų laikų modernizmas mene, Židinys, XIX t., 1934, Kaunas.
M. Vorobjovas, Modernizmas arba kova dėl stiliaus Europos mene, N. Romuva, Nr. 20, 1938, Kaunas.

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS IR RODYKLĖ

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE. — LE BEAU

DEUXIÈME PARTIE. — L'OEUVRE D'ART

TROISIÈME PARTIE. — LE CRÉATEUR DE L'ART

ASMENVARDŽIŲ SĄRAŠAS

Atsitiktinai paminėti asmens, kurių mintys knygoje nėra nagrinėjamos, į sąrašą nėra įtraukti. Asmenvardžiai šiame sąraše pateikiami originalo kalba.

DALYKŲ SĄRAŠAS

LIETUVIŲ KATALIKŲ MOKSLO AKADEMIJOS LEIDINIAI

Suvažiavimo Darbai, I tomas, 542 psl., Roma [2]1973 20 dol.
Suvažiavimo Darbai, II tomas, 486 psl., Roma [2]1973 18 dol.
Suvažiavimo Darbai, III tomas, 526 psl., Roma [2]1972 20 dol.
Suvažiavimo Darbai, IV tomas, XV-321 psl., Roma 1961 12 dol.
Suvažiavimo Darbai, V tomas, XVI-647 psl., Roma 1964 24 dol.
Suvažiavimo Darbai, VI tomas, XVI-510 psl., Roma 1969 18 dol.
Suvažiavimo Darbai, VII tomas, XV-427 psl., Roma 1972 16 dol.
Suvažiavimo Darbai, VIII tomas, XVI-595 psl., Roma 1974 22 dol.
Suvažiavimo Darbai, IX tomas, spausdinama.
Suvažiavimo Darbai, X tomas, ruošiama spaudai.

Metraštis, I tomas, XVI-374 psl., Roma 1965 14 dol.
Metraštis, II tomas, VIII-370 psl., Roma 1966 14 dol.
Metraštis, III tomas, VIII-410 psl., Roma 1967 16 dol.
Metraštis, IV tomas, VIII-624 psl., Roma 1968 24 dol.
Metraštis, V tomas, VIII-623 psl., Roma 1970 24 dol.
Metraštis, VI tomas, spausdinama.

A. Dambrauskas-Jakštas, Užgesę Žiburiai, XVI-502 psl., Roma [2]1975. 20 dol.
A. Kučas, Kun. Antanas Staniukynas, XVI-208 psl., Roma 1965. 10 dol.
J. Eretas, Kazys Pakštas, Tautinio Šauklio Odisėja, XVI-384 psl., Roma 1970. 20 dol.
A. Baltinis, Vysk. V. Borisevičiaus gyvenimas ir darbai, XII-178 psl., Roma 1975. 10 dol.
J. Eretas, Valančiaus šviesa už marių. Pranciškaus Juro ir jo bendrininkų gyvenimas bei veikla, XIV-354 psl., Roma 1980. 24 dol.
Pr. Gaida, Nemarus mirtingasis, Arkiv. T. Matulionis, XII-369 psl., Roma 1981. 15 dol.
J. Gasiūnas, Vysk. K. Paltaroko gyvenimas, baigiama ruošti spaudai.
A. Kučas, Didysis Lietuvybės Mecenatas, Prel. J. Karalius, baigiama ruošti spaudai.
Ign. Skrupskelis, Lietuviai XVIII amžiaus Vokiečių literatūroje, XIX-172 psl., Roma 1967. 10 dol.
J. Grinius, Veidai ir problemos lietuvių literatūroje, I t., XII-406 psl., Roma 1973. 18 dol.

J. Grinius, Veidai ir problemos lietuvių literatūroje, II t., XII-500 psl., Roma 1977. 20 dol.

J. Grinius, Grožis ir menas. Estetikos pagrindai. 400 psl., Roma 1982.

Vl. Kulbokas, Lietuvių literatūrinė kritika tremtyje, baigiama spausdinti.

J. Vaišnora, Marijos Garbinimas Lietuvoje, 445 psl., Roma 1958. 10 dol.

P. Rabikauskas, The Foundation of the University of Vilnius (1579). Royal and Papal Grants, 75 psl., Roma 1979. 4 dol.

Fontes Historiae Lituaniae, vol. I : Relationes status Dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae, LV-542 psl., Roma 1971. 28 dol.

Fontes Historiae Lituaniae, vol. II : Relationes status Dioecesium in Magno Ducatu Lituaniae, XXVI-776 psl., Roma 1978. 38 dol.

Panevėžio vyskupijos istorija. Ruošiama spaudai.

K. Avižonis, Rinktiniai Raštai, I t., XXII-614 psl., Roma 1975. Išparduota.

K. Avižonis, Rinktiniai Raštai, II t., XI-463 psl., Roma 1978 22 dol.

K. Avižonis, Rinktiniai Raštai, III t., spausdinama.

Z. Ivinskis, Rinktiniai Raštai, I t. : Lietuvos istorija (iki Vytauto Didžiojo mirties), X-411 psl., Roma 1978. 20 dol.

Z. Ivinskis, Rinktiniai Raštai, II t., paruošta spaudai.

Z. Ivinskis, Rinktiniai Raštai, III t., ruošiama spaudai.

A. Salys, Rinktiniai Raštai, I t., XXIV-570 psl., Roma 1979. 30 dol.

A. Salys, Rinktiniai Raštai, II t. Spausdinama.

A. Salys, Raštai III t., ruošiama spaudai.

A. Maceina, Filosofijos kilmė ir prasmė, XII-328 psl. Roma 1978. 16 dol.

J. Eretas, Išeivijos klausimais, 55 psl., Roma 1974. 3 dol.

Užsakymus siųsti šituo adresu :

L.K.M. Akademijos Reikalų Vedėjui
Piazza della Pilotta 4
00187 ROMA ITALIA